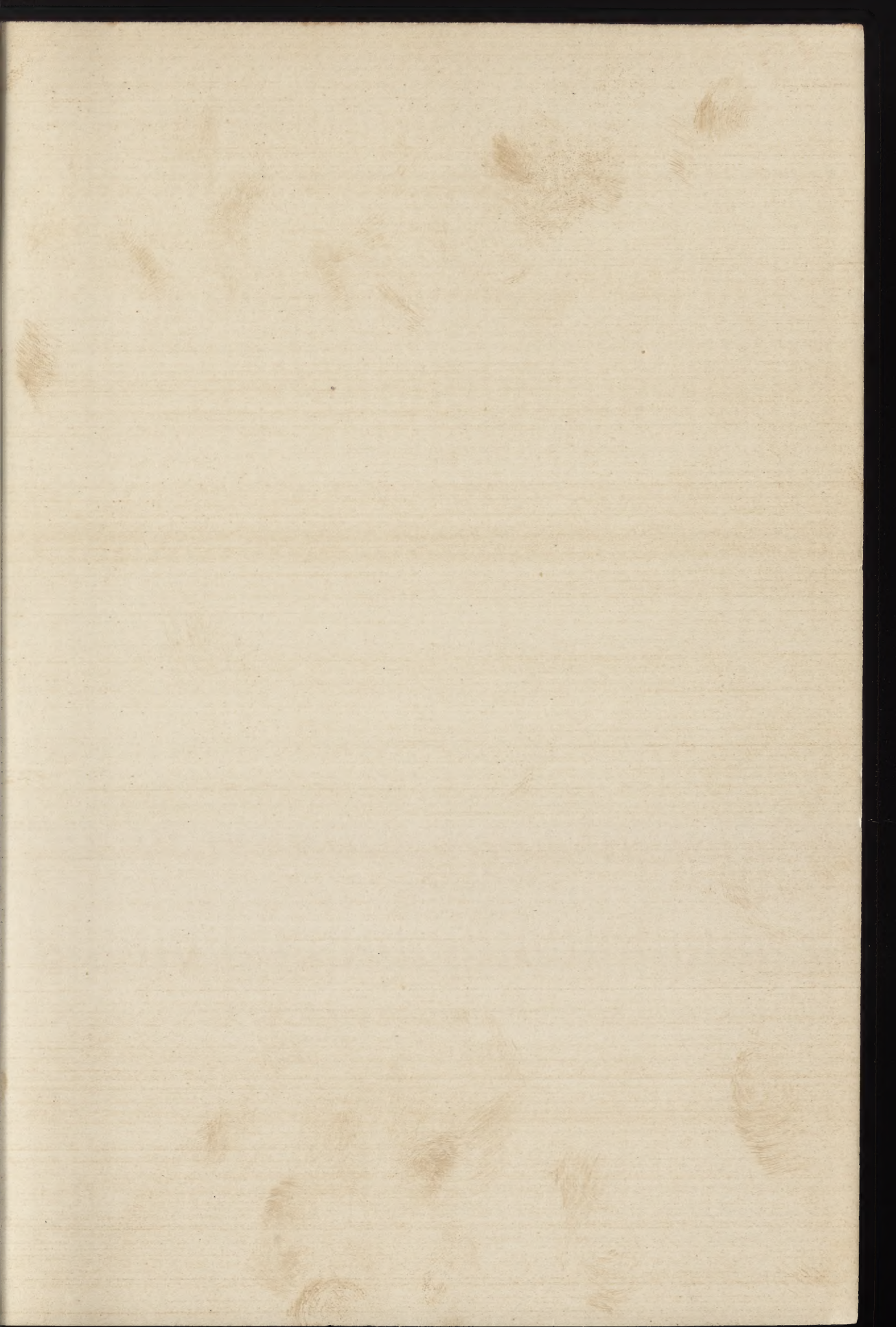
O. GHIGLIA

Ex libris Ugo Ojetti

PIETRO D'ACHIARDI

Sebastiano del Piombo

con prefazione di ADOLFO VENTURI

ROMA — CASA EDITRICE DE "L'ARTE„ — MCMVIII

Fototipia Danesi. Fotografia Anderson.

Sebastiano del Piombo - La «Pietà»
Viterbo, Museo Civico.

PIETRO D'ACHIARDI

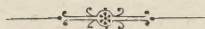
Sebastiano del Piombo

Monografia storico-artistica

con settantatre zincotipie ed una fototipia

PREFAZIONE

di

ADOLFO VENTURI

ROMA

CASA EDITRICE DE "L'ARTE"

1908

PREFAZIONE

Dire di Sebastiano del Piombo, che innestò alla pittura sua lieta di colore veneziano e di forme radiose di vita il chiaroscuro romano, la evidenza sculturale, la potenza michelangiolesca, è l'assunto del Dottor Pietro D'Achiardi, non d'altri sin qui, perchè al Quattrocento si volsero a schiera gli studiosi, alquanto dimentichi dell'arte più matura e compiuta. Nella corsa a ritroso del tempo fatta a' nostri giorni dagli storici, vagheggianti le espressioni tenere e giovanili, la sosta maggiore fu lungo il '400; e non mancarono coloro che vennero meno al tradizionale rispetto guardando poi ai maestri, i quali nel secolo seguente coronarono le idealità secolari. Ma l'equilibrio delle sensazioni artistiche, la misura delle osservazioni, la giustizia delle opinioni si fanno ogni giorno maggiori; e la critica sente il dovere di mostrare quanto di eccessivo sia nell'amore, di superficiale nella moda, di parziale nell'indirizzo del pubblico. Quando gli studî artistici saranno più comprensivi, alle monografie succederà la storia, ai lavori analitici la sintesi rigorosa e sicura, tutte le pietre dell'edificio dell'arte

italiana troveranno il loro posto, il loro ordine; e allora Sebastiano del Piombo, pur confuso sino ai nostri giorni con Raffaello ottimo e massimo, apparirà nella vera sua luce.

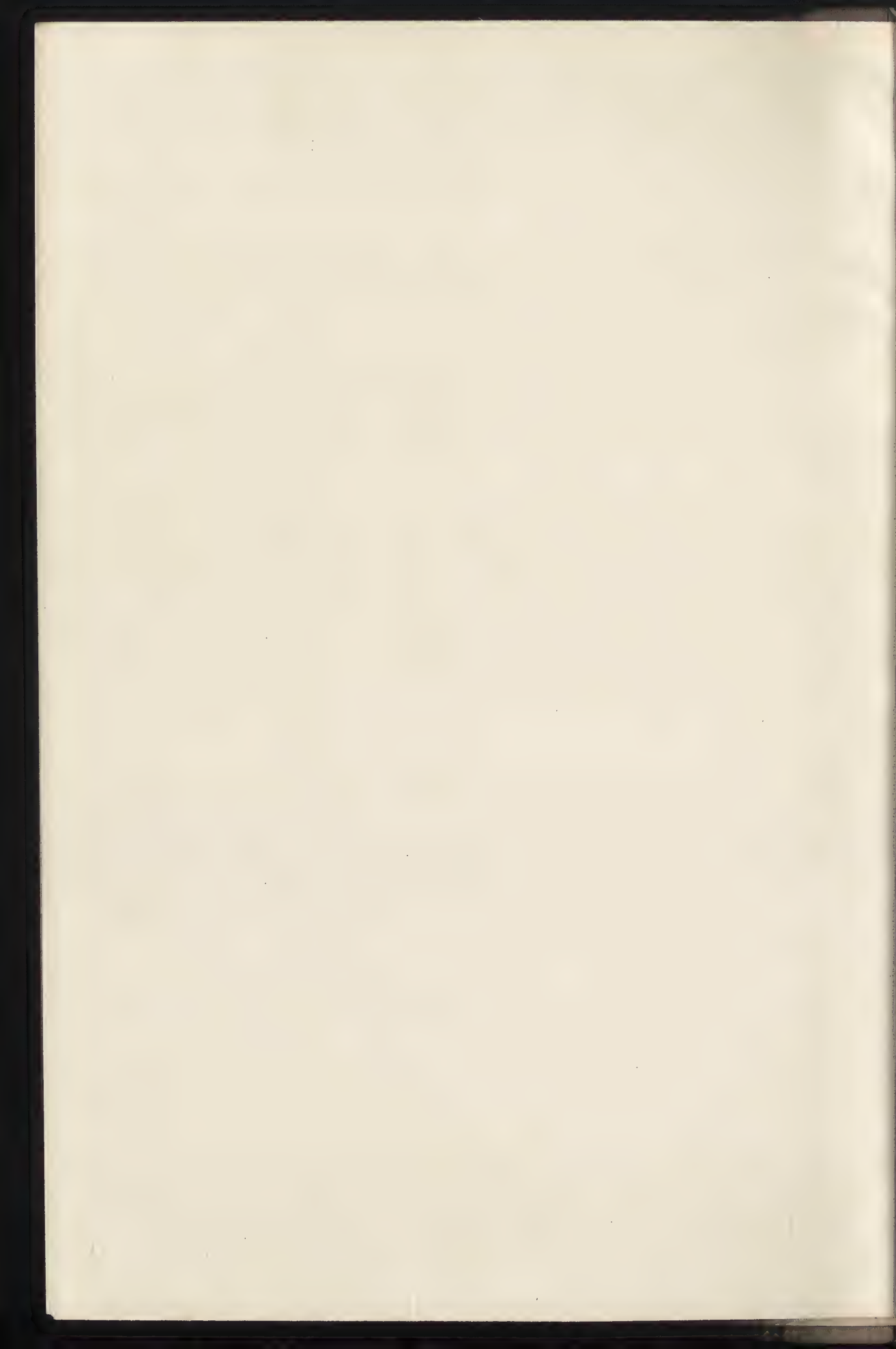
Concorre a rivendicarlo dall'ingiusta dimenticanza questo scritto di Pietro D'Achiardi, che, conscio delle difficoltà dell'argomento nobilissimo, ha voluto vedere quanto del suo autore sia sparso per l'Italia e per l'Europa, e ne ha ricomposto così la vita artistica, facendosi familiare co' dipinti del continuatore di Giorgione, del rivale di Raffaello e del devoto di Michelangelo.

Le monografie di questo o di quell'artista furono da noi, fatte poche eccezioni, scritte sin qui senza quella larga concezione, che solo può dare l'esame diretto, generale, comparativo di tutte le loro opere sparse ai quattro venti. E c'è da rallegrarsi che i giovani italiani sentano questa necessità di studî, quest'onestà di metodo. Pietro D'Achiardi, così sentendo, ha vissuto col maestro di cui tesse il racconto biografico, ne ha imparato a conoscere la fisonomia, gli atteggiamenti, lo spirito.

Degnamente ha scritto di Sebastiano, rendendosi conto di tutto, valutando chiaramente le opinioni svariatissime espresse dagli scrittori, raccogliendo con diligenza ogni notizia, aggiungendo nuovi dipinti alla numerosa collana delle opere del maestro. Presento quindi il volume dell'amatissimo discepolo ai lettori che hanno in pregio il lavoro e la buona coscienza.

ADOLFO VENTURI.

SOMMARIO

Ritratto di Sebastiano del Piombo.
Dall' Edizione Giuntina del Vasari, 1568.

CAPITOLO I.

La personalità artistica di Sebastiano del Piombo — Sue caratteristiche fondamentali — Sebastiano del Piombo e l'Ecclettismo — Posto che spetta a Sebastiano del Piombo nella storia dell'arte italiana.

Fra i grandi pittori della Rinascenza Italiana Sebastiano del Piombo è forse quello che è stato fino ad oggi maggiormente trascurato dagli studiosi. La sua figura si delinea ancora con grande incertezza sull'orizzonte luminoso della sua età.

Educato e cresciuto a Venezia in uno dei più agitati periodi della storia della Repubblica, vissuto di poi a Roma in mezzo allo splendore di quegli anni felici che sono segnati a grandi lettere dai pontificati di Giulio II e di Leone X, Sebastiano del Piombo è certamente l'artista nel quale meglio si riflette la luce degli astri maggiori, il più degno di occupare un posto eminente vicino ai grandi genî che maggiormente brillarono su quell'aurea età dell'arte nostra, di iscrivere il suo nome accanto a quelli di Giorgione, di Raffaello, di Michelangelo. Egli sembra l'individuo più adatto ad accogliere in sè le qualità peculiari di quei sommi, la quinta essenza della produzione artistica contemporanea.

Le caratteristiche fondamentali della personalità artistica di Sebastiano del Piombo si riassumono infatti in una straordinaria potenza di assimilazione, in una attitudine eccezionale a ricevere docilmente ed intelligentemente l' impulso delle grandi forze colle quali egli venne successivamente a contatto. Questa personalità si esplica essenzialmente nell'applicazione dei grandi principî dettati dai maggiori artisti contemporanei; applicazione fatta tuttavia per mezzo di una espressione che porta marcatamente, nella varia sua evoluzione, l' impronta del temperamento individuale che l' ha prodotta.

La tendenza naturale ad attingere alle fonti del bello dovunque esso si presentasse, l'attitudine a plasmare la sua anima nella foggia dei migliori che l'avvicinavano, se da un lato impedì al nostro artista di rimanere nel numero dei mediocri, fu, dall'altro, la ragione per cui la figura di lui è rimasta fino ad oggi, e rimarrà ancora in seconda linea rispetto a quelle dei nostri grandi.

Sebastiano non rientra nel numero di quegli artisti che hanno tracciato un solco profondo dietro di loro, e che hanno determinato col loro esempio la creazione di un dato stile, di una data scuola. Egli ebbe sì non pochi imitatori e seguaci, ma per breve volger di anni. Egli fu piuttosto una di quelle nature di artisti che si lasciano imporre dal genio altrui; per questo il suo nome resta scritto, nella storia dell'arte, fra quelli di coloro che si sono lasciati dominare dai più forti. Ma in questa schiera a lui spetta certamente uno dei primissimi posti.

La natura di Sebastiano del Piombo ci presenta varie facce le quali corrispondono ad altrettante varie fasi della vita di lui, che noi cercheremo di distinguere nettamente

l'una dall'altra. La prima di queste fasi è quella caratterizzata dalle opere eseguite negli anni giovanili, durante il soggiorno dell'artista a Venezia (1485-1511 circa). Il Vasari afferma che egli imparò i *primi principî* nello studio di Giovanni Bellini. E che si trattasse veramente di primi principî sembra attestarlo il fatto che noi non conosciamo con sicurezza nessuna opera veramente belliniana di Sebastiano, il quale ben presto si sentì attratto verso la nuova scuola di colui che doveva essere il grande innovatore della pittura veneziana, il duce glorioso della nuova generazione di artisti all'alba del secolo XVI: Giorgione da Castelfranco. Tuttavia l'impronta belliniana si conservò ancora in alcune opere del periodo giorgionesco di Sebastiano, non però a tal segno da giustificare quanto dissero Crowe e Cavalcaselle, che cioè fra i discepoli di Giorgione non vi fu uno più belliniano di Sebastiano del Piombo nel suo primo periodo.

L'impronta belliniana apparisce senza dubbio, ma più per riflesso che direttamente, nella prima opera a noi nota di Sebastiano del Piombo, nella *Pietà* di casa Layard in Venezia. Ma noi faremo in certo modo astrazione da quel quadro nello studiare l'evoluzione artistica del nostro pittore, e solo lo considereremo per quello che esso è in realtà, una semplice copia di altro quadro simile di Cima da Conegliano, un'opera di imitazione nella quale la personalità dell'artista scompare quasi del tutto. Esso ha un grande interesse per noi soprattutto come prova della straordinaria attitudine di Sebastiano ad imitare fino dagli anni suoi giovanili, lo stile e la tecnica altrui.

Le prime opere nelle quali il nostro artista esplica nettamente la sua personalità appartengono già agli anni nei quali egli, abbandonata ormai la scuola di Giovanni Bel-

lini, si era dato a seguire le nuove teorie pittoriche bandite dal grande maestro di Castelfranco, ed a seguirle con tal fedeltà da guadagnarsi ben presto il posto più eminente fra gli scolari di lui.

La tavola di San Giovanni Crisostomo a Venezia è l'opera che riassume in modo più degno l'attività di Sebastiano in questo periodo giorgionesco, quella che meglio di ogni altra caratterizza la produzione del nostro artista, mostrando fino a qual segno egli sapesse tenersi fedele alle massime del Maestro e qual germe fecondo contenesse il suo talento pittorico.

Lasciando lo studio di Giovanni Bellini, Sebastiano aveva seguìto il fatale andare di quel grande movimento che veniva operandosi in Venezia nella prima decade del secolo XVI, si era abbandonato a quella stessa corrente che doveva condurre con sè la maggior parte degli artisti veneziani. Giorgione da Castelfranco, scolaro esso pure di Giovanni Bellini, si era ben presto staccato dalla vecchia scuola per seguire un nuovo indirizzo che doveva sconvolgere completamente le teorie artistiche preesistenti e predominanti. Intorno a lui si era raccolta la giovane scuola pittorica che doveva bandire il nuovo verbo dell'arte. Fra le file di questa schiera gloriosa non avevano indugiato ad iscriversi i più eletti ingegni, il fior fiore della gioventù, che già aveva ricevuto le prime massime artistiche sulle basi del vecchio indirizzo. Tiziano e Palma il vecchio furono fra i primi.

In questo grande rivolgimento che, dopo un periodo non breve di lotta accanita, doveva portare al trionfo definitivo della nuova scuola, all'accettamento incondizionato del nuovo stato di cose da parte del grande partito

conservatore, Sebastiano del Piombo ebbe una parte molto importante. Fu in quegli anni gloriosi nella storia della pittura veneziana che il talento di lui venne improntandosi indelebilmente dei caratteri peculiari dell'arte giorgionesca, e si lasciò conquistare da quell'ideale lirico che risplenderà sempre innanzi alla mente dell'artista sino nell'età sua più tarda.

Sebastiano del Piombo spogliò le sue opere religiose da ogni pomposità ufficiale del cristianesimo, e concesse, nella sua arte, il predominio a quel sentimento dell'umanità idealizzata, di cui il grande maestro di Castel Franco aveva dato la più alta espressione.

Ma non sono queste le sole caratteristiche dell'arte del nostro pittore, la cui indole si mostrava proteiforme fino dagli anni giovanili. Fino dalla sua prima educazione, il talento musicale dell'artista, le sue qualità di virtuoso nella musica, la comunanza di vita con Giorgione, pittore e musicista esso pure, avevano assuefatto l'animo di Sebastiano a scoprire le affinità misteriose che esistono fra gli elementi della musica e quelli della pittura, fra le note ed i colori. Questo lato musicale che l'arte di Sebastiano aveva in comune con quella di molti altri pittori veneziani, doveva, come vedremo, affievolirsi sempre più dopo la partenza dell'artista dalla sua città natale, e venir meno quasi del tutto negli ultimi anni trascorsi a Roma, per dar luogo ad altri elementi di ben diversa natura. Il temperamento epico e lirico dei pittori Veneziani doveva raffinarsi in lui per un senso psicologico personale; uniformarsi poi ai sensi drammatici che dominavano la scuola romana, e lasciarsi conquistare infine dall'artista drammatico per eccellenza, da Michelangelo.

Sebastiano del Piombo aveva circa 25 anni quando fu chiamato a Roma da Agostino Chigi verso il 1511. Colla partenza dell'artista per Roma comincia un periodo tutto nuovo nella vita di lui; un nuovo campo fecondo di lotta e di studio si schiude davanti all'arte del pittore veneziano che dovrà uscirne completamente trasformata. E questo campo si apre per Sebastiano sotto la protezione del grande mecenate senese, l'unico in Roma capace di rivaleggiare, per la sua munificenza, coi più potenti cardinali, sovrani e pontefici.

Le condizioni in mezzo alle quali il pittore veneziano adottava la sua nuova dimora nella città eterna erano favorevoli a tal segno da realizzare il sogno di ogni più fervida fantasia di artista. Le circostanze esterne che accompagnavano l'entrata di Sebastiano nella sua nuova patria erano tali, quali si ripetono solo a grandissimi intervalli nella vita di un popolo.

Roma rifulgeva, in quegli anni, di tutti gli abbaglianti splendori della nuova civiltà che il genio della Rinascenza veniva edificando accanto all'antica, e raccoglieva nelle sue mura il fiore della intelligenza cosmopolita.

Sebastiano, non poteva certo sottrarsi alle potenti attrattive che esercitavano sulle menti colte i ricordi del grande mondo scomparso per sempre. Ma per quanto forti potessero essere queste attrattive, l'antichità, come vedremo, non doveva tuttavia lasciare nel temperamento di lui tracce così profonde come lasciò in quello di molti suoi compagni d'arte, primi fra tutti, per restare nel campo pittorico, Raffaello e Baldassare Peruzzi.

A Raffaello la grandezza dell'arte antica aveva dato le vertigini; tanto che, dopo avere studiato l'antichità da

artista, volle studiarla da archeologo, e concepì il grandioso progetto, il sogno magnifico della ricostruzione di Roma antica.[1]

Sebastiano non arrivò a queste altezze. Per quanto la sua arte si venisse modificando, romanizzando sempre più sotto il cielo dell'Urbe, all'ombra delle antiche rovine, pure l'indole sua, profondamente veneziana, non venne mai meno del tutto. Nato e cresciuto fra gli splendori della repubblica veneta egli si sentiva figlio di un'altra civiltà, meno classica, meno grande, ma certo più intimamente moderna. La civiltà veneziana non sacrificava tanto facilmente i suoi privilegi anche dinanzi alla luce abbagliante di un mondo colossale come il mondo classico.

Sebastiano del Piombo sfogliò egli pure quelle grandi pagine ancora piene dei ricordi antichi; ma tanto gli edifici della Roma imperiale, quanto i templi della Roma cristiana non fornirono mai a lui, come fornirono a Raffaello, dei modelli di ispirazione diretta. Egli pagò il suo tributo all'antichità colla prima opera eseguita in Roma per ordine del suo mecenate e dietro i suggerimenti di letterati umanisti, o di artisti più classicizzanti di lui. Agostino Chigi chiamava Sebastiano a Roma per eseguire delle pitture che fossero in armonia col suo gusto, e che potessero lusingare il suo amor proprio di erudito ed illuminato protettore delle arti. Ma la scelta degli strani soggetti non si dovette certamente a Sebastiano del Piombo, la cui competenza ed il cui gusto non erano fatti per rappresentazioni simboliche e mitologiche come quelle

---

[1] Müntz, *Raphaël*, p. 265.

delle Metamorfosi di Ovidio. Le pastoie dell'erudizione che si imposero all'artista veneziano, furono la causa delle debolezze di stile che si riscontrano nelle pitture della Farnesina. L'antichità classica non accarezzava lo spirito, non eccitava l'immaginazione del nostro pittore, il quale rifuggiva per natura da ogni scienza archeologica, compresa quella del costume. Egli, infatti, tanto nelle composizioni improntate alla favola, quanto in quelle ispirate al racconto biblico ed evangelico, trasse sempre l'ispirazione dal costume popolare contemporaneo.

E le pitture della Farnesina restarono sole nel loro genere.

Finita quella decorazione Sebastiano del Piombo potè ritrovare sè stesso, l'indole vera della sua arte, facendo rifiorire il germe fecondo della sua terra nativa, nella trattazione del genere prediletto dei veneziani e poco coltivato dalla scuola pittorica romana in genere, nel ritratto. Ed ecco uscire dal suo pennello una serie di capolavori degni di stare alla pari coi migliori che in questo ramo artistico produsse il genio dell' Urbinate.

Da questa epoca in poi sarà oltremodo difficile, per non dire assolutamente impossibile, ritrovare nelle opere eseguite da Sebastiano del Piombo durante la sua lunga dimora in Roma, un motivo improntato a modelli classici, la prova di un' ispirazione, di un semplice insegnamento tratto dagli antichi monumenti pagani e cristiani. Il Paese verrà sì assumendo nei quadri di lui un carattere diverso da quello originario, da quello eminentemente giorgionesco delle prime produzioni; gli sfondi degli edifici romani disegneranno il loro cupo profilo contro i cieli sanguigni dei tramonti, la campagna rifletterà talvolta,

debolmente però, la nuova dimora dell'artista, ma l'essenza del paese in sè stesso, e nei rapporti colle figure, resterà sempre veneziana; ed anche se i motivi saranno presi a prestito dalla natura romana, rispecchierà sempre nel fondo dei quadri di Sebastiano il fondo originario dell'indole sua.

Seguendo le massime dei Veneziani in genere, e di Giorgione in specie, il Paese avrà sempre nelle opere del nostro artista una parte essenzialmente emotiva, e non sarà limitato mai alla semplice e pura funzione decorativa che adempie nella maggior parte delle opere della scuola romana. Giorgione aveva guardato la natura con visione più larga, con occhio più esperto, dei suoi predecessori. Egli aveva cercato per il primo di rendere il Paese nel suo insieme organico, nell'essenza della sua costituzione generale, pur non trascurando i dettagli che possono sembrare insignificanti, ed aveva raggiunto per questo una straordinaria efficacia nell'interpretare il carattere intimo, il sentimento della natura in sè e della natura in rapporto coll'uomo.

In questa interpretazione soggettiva, nella quale il temperamento dell'artista ha tanta parte da venire riflesso in ogni dettaglio dell'opera d'arte, e che tanto bene corrisponde al sentimento del paese secondo la nostra anima moderna, sta riposto il segreto del fascino così poetico che i paesaggi di Giorgione e della sua scuola esercitano ancora sopra di noi.

Il quadro dei cosiddetti *Tre filosofi* di Vienna, cominciato da Giorgione, finito da Sebastiano del Piombo, ci offre il prototipo del paesaggio giorgionesco nelle sue ricche tonalità, nel moltiplicarsi infinito dei piani, nella

profondità della sua atmosfera, nell'armonia delle sue linee, nella morbidezza indefinibile dei passaggi e delle mezze tinte. La conoscenza perfetta di ogni più riposto secreto di tecnica non è mai disgiunta dalla ricerca della nota caratteristica e del sentimento di un effetto determinato.

Sebastiano conservò nel paese queste qualità superiori ereditate dal maestro; ed anche quando nell'età matura la sua tavolozza si offuscherà per il contatto degli artisti della scuola romana, e sopratutto di Michelangiolo, basterà la tonalità dorata di un fugace colpo di luce, la trasparenza di un piccolo lembo di orizzonte aperto nel fondo de' suoi quadri sotto il riflesso di un cielo lontano, per richiamarci alla mente i ricordi della giovinezza dell'artista, per gettare sulle opere di lui un vivido sprazzo dell'antico genio nativo.

Con l'andare del tempo si accentuerà la tendenza a ricercare un effetto più scenografico; ma la nota fondamentale del paesaggio rimarrà sempre profondamente espressiva nel rendere l'anima stessa delle cose che accompagnano l'azione o la figura rappresentata.

Durante i primi anni del soggiorno di Sebastiano in Roma, le massime di Giorgione, combinate con le impressioni nuove ricevute dall'artista, e sopratutto con l'ammirazione di lui per l' Urbinate, che teneva allora incontrastato lo scettro della pittura, dettero luogo a quei prodotti misti di arte veneziana e raffaellesca che sono i ritratti della *Fornarina* degli Uffizi, il preteso ritratto di Raffaello di Budapest, il *Violinista* Sciarra, il ritratto del cardinale Ferry Carondelet ed altri. Con questi ritratti, nei quali cercò di unire la squisita grazia raffaellesca con la forza del colorito veneziano, Sebastiano del Piombo

seppe elevarsi ad un livello così alto da contendere palmo a palmo il terreno alla fulgida gloria dell'Urbinate. Basti ad attestarlo il fatto che molte di quelle opere sono andate sino ai giorni nostri sotto il nome di questo.

La lotta era titanica, le armi disuguali; tuttavia Sebastiano, in non pochi casi, ne uscì vittorioso.

Benchè in una lettera scritta a Michelangelo nel 1512 l'artista veneziano si dichiarasse già apertamente ostile a Raffaello, ed adoperasse parole poco benevole verso l'arte di lui, pure, a datare da quell'anno, le opere eseguite da Sebastiano risentono più o meno dell'influenza diretta dell'Urbinate. Il nostro artista non raggiunse mai la grazia angelica del suo potente rivale; ma in compenso le sue opere attestano costantemente la loro superiorità per una concezione più pittorica, specialmente nel ritratto, per una sapienza più spontanea del chiaroscuro nel rendere i giusti valori degli oggetti, per una concentrazione più efficace dell'effetto coloristico Se Sebastiano da un lato seppe assimilarsi non poche delle qualità dell'arte raffaellesca, Raffaello a sua volta mostrò di aver sentito, per il tramite di Sebastiano, il fascino potente dell'arte di Giorgione. Il suo pennello, cercando il largo fare della pittura veneziana, s' imbeveva di un colorito più robusto e più brillante.

Raffaello guardò con profitto le opere di Sebastiano del Piombo dipingendo Sigismondo Conti inginocchiato davanti alla Vergine di Foligno e gli affreschi della stanza d'Eliodoro. E questa fu la più bella vittoria dell'artista veneziano.

Purtroppo una gara così nobile, fra due ingegni così eletti, doveva degenerare ben presto nella più meschina

lotta d'invidia e d'interesse, nella quale non tarderà ad essere involta anche la grande figura del Buonarroti.

Ma, in breve tempo, per il contatto di Michelangelo, l'arte di Sebastiano del Piombo subirà altre profonde, radicali modificazioni, aggiungendo nuovi elementi a quelli preesistenti: le orme del grande Fiorentino verranno a sovrapporsi definitivamente su quelle dell'Urbinate e del maestro di Castelfranco. Sebastiano si sentirà attratto dall'arte del Buonarroti così potentemeute, che da allora in poi concentrerà tutte le sue energie per avvicinarsi quanto più sarà possibile alle terribili idealità michelangiolesche, cercando di congiungere la spaventosa energia plastica del maestro fiorentino con la forza coloristica della propria tavolozza. Ma questa, come era prevedibile, andò offuscandosi sempre più, e l'artista veneziano perdette per sempre le luminose tonalità bionde e dorate de' suoi primi tempi.

La fantasia di Sebastiano, conquistata così dallo stile di Raffaello e da quello di Michelangelo, dovette lottare fortemente per mantenere il suo equilibrio. Ma Michelangelo trionfò.

La *Pietà* di Viterbo, la *Flagellazione* di San Pietro in Montorio, la *Resurrezione di Lazzaro* della Galleria Nazionale di Londra sono le opere più significative uscite dal pennello di Sebastiano in questo periodo caratterizzato dalla guerra feroce che si era aperta fra i grandi genî dell'arte italiana in Roma: Raffaello, assistito da Bramante, da un lato; Michelangelo, sostenuto da Sebastiano, dall'altro.

L'arte del pittore veneziano uscì da questa lotta profondamente modificata. Il suo stile si allargò, si ingrandì

sempre più. Una maggiore sommarietà di disegno, una maggiore potenza di espressione, un maggior vigore di chiaroscuro, una maggiore efficacia di rappresentazione in genere furono i risultati del contatto di Sebastiano del Piombo col genio di Michelangelo.

Il colorito andò purtroppo sacrificando a quelle qualità gran parte della sua vaghezza, e andò riducendosi alla massima sobrietà. Ma il nativo talento pittorico sussiste ancora. Tutte le risorse coloristiche vanno concentrandosi in una sintesi sempre più efficace del chiaroscuro, e questa sintesi è talvolta così potente per il giusto apprezzamento dei valori e delle tonalità, che, nella stessa parsimonia di tinte, l'effetto è ancora eminentemente pittorico nei forti contrasti e nell'abile disposizione dei larghi partiti di luci e di ombre.

Sebastiano del Piombo, pittore di temperamento per eccellenza, si va trasformando poco per volta in un pittore di stile.

La grazia raffaellesca, così altamente sprezzata dal Buonarroti, non avrà più nessuna attrattiva per lui, anche nelle numerose figure di donne che egli prenderà a riprodurre, sia nelle sue composizioni religiose, sia ne' suoi ritratti. L'arte di Sebastiano non si adatterà più al gusto di coloro che cercano nelle figure femminili le molli ondulazioni delle linee, la elegante armonia delle proporzioni, il furtivo balenar di uno sguardo, la dolce gaiezza di un sorriso. Il nudo muliebre non avrà mai delle attrattive sensuali come per un Tiziano od un Correggio. Ma questo non impedirà a Sebastiano, come non l'aveva impedito a Michelangelo, di trovare altissime espressioni di sentimento, che nella imponente e severa dignità della

sua arte avranno tutta la fragranza di un fiore squisito che si schiude sulle cupe rocce di un'alta montagna.

Sebastiano rifuggì dalla ricca, ma talvolta alquanto esteriore pomposità dei ritrattisti veneziani, i quali ebbero per scopo principale quello di esaltare la prosperità, la salute, la bellezza. Dal giorno che si impresse in lui l'orma profonda di Michelangelo, le cose apparirono dinanzi agli occhi del nostro artista ingigantite da un ideale di forza e di nobiltà eroica. Le figure che egli prese a ritrarre si muovono in sfere superiori, non domandano la nostra confidenza, vivono per se stesse facendo astrazione dalla persona che potrà guardarle. Nella ricerca continua di un effetto sempre più sintetico, ogni figura non avrà per Sebastiano altro valore che per il carattere, per l'elevatezza della concezione, per la profondità dell'espressione. La serie dei ritratti dipinti nell'età matura, dei quali il più significante prototipo è quello di Andrea Doria, ci dicono a quale grado di perfezione fosse arrivato questo lavoro di mirabile sintesi, e quale forte impronta di individualità caratterizzi la produzione artistica di Sebastiano del Piombo.

Sebastiano del Piombo è stato generalmente considerato come il principale rappresentante dell'eclettismo nell'età aurea dell'arte italiana. Se non che dobbiamo, a questo proposito, fare una distinzione sottile, generalmente trascurata dai più, per intendere nel loro giusto valore e nel loro giusto rapporto questi termini di eclettismo e di età dell'oro che sono, a nostro avviso, in contradizione fra loro.

L'eclettismo è abitualmente e giustamente considerato come un fenomeno di decadenza; e quando si parla di eclettismo nella prima metà del Cinquecento noi crediamo che si debba dare a questa parola un significato alquanto diverso.

L'ecclettismo di Sebastiano del Piombo è ben differente dall'eclettismo tipico dell'arte italiana, da quello cioè caratterizzato dalla produzione di quegli artisti, che sul declinare della rinascenza cercarono di infondere nuova vita alla loro scuola col prendere a prestito dai maggiori artisti del 500 gli elementi che loro sembravano migliori. La scuola che i Caracci crearono in Bologna, tentando di porre un argine alle conseguenze nefaste dell'accademismo che dalla scuola romana minacciava, sulla fine del 500, di invadere tutta l'arte nazionale, rappresenta per noi il prototipo di questo eclettismo, inteso nel più giusto senso della parola.

Ben differente aspetto presenta a noi l'arte di Sebastiano del Piombo. La natura del nostro artista oltre ad essere eminentemente impressionabile, è una natura oltremodo complessa come sta ad attestarlo il carattere svariatissimo della sua produzione. Ma nonostante questa grande varietà noi osserviamo facilmente che un fondo costante si mantiene sempre più o meno immune attraverso le differenti forme di imitazione. Gli elementi dell'arte di Giorgione, di Raffaello e di Michelangiolo si sovrapposero successivamente uno sull'altro, ma l'opera che ne uscì ebbe un carattere proprio, e non fu soltanto un frutto di semplice imitazione, bensì di potente, intima assimilazione.

Il passare successivamente da una maniera all'altra non è la caratteristica fondamentale del vero eclettismo.

In questo senso la maggior parte degli artisti della Rinascenza sarebbero eclettici, non esclusi i maggiori. Raffaello stesso, la cui natura era pure molto impressionabile, dopo essersi ispirato al Perugino e al Pinturicchio durante i quattro anni trascorsi a Perugia nella sua giovinezza (1500-1504), venuto a Firenze prese ad imitare Leonardo, Michelangelo, Fra Bartolomeo. Passato quindi a Roma nel 1508 col ricco corredo della pratica e delle cognizioni antecedenti, si lasciò ancora sedurre dalle lusinghe coloristiche di Sebastiano del Piombo, e si lasciò conquistare dal genio del Buonarroti. Lorenzo Lotto, il Sodoma, Fra Bartolommeo non furono, in questo senso, meno eclettici di lui.

L'eclettismo vero e proprio tende più che ad altro all'assimilazione delle forme esteriori ed alla fusione delle varie maniere in una maniera unica, nella quale viene generalmente ad essere menomato qualsiasi carattere di individualità. L'eclettismo di Sebastiano invece permise all'artista di conservare una personalità marcatissima, poichè egli mirò non solo ad imitare quella che è semplice supeficie esteriore dell'opera altrui, ma cercò bensì di impadronirsi dell'essenza intima, del contenuto spirituale delle opere che prese a modello. La potenza di imitazione fu superata, in Sebastiano, dalla potenza di assimilazione. Questa fu la dote sua principale, che lo tenne in guardia contro le imitazioni materialmente servili, e che gli permise di mantenere sempre una certa indipendenza. Avremo occasione di vedere quando questa individualità si mantenesse più o meno viva nelle opere dell'artista. Vedremo che talvolta essa sembra svanire del tutto, ma che a breve distanza di tempo essa è pronta a risorgere con

nuovo vigore, con alternative quali non si riscontrano mai negli eclettici delle epoche successive.

L'eclettismo di Sebastiano inoltre andò sempre disgiunto da quello che fu il compagno inseparabile dell'eclettismo vero e proprio, cioè dall'accademismo. Lo eclettismo tipico dei Caracci e dei loro seguaci si basò sul principio di prendere da ciascun artista tutto quello che vi era di migliore per potersi elevare al disopra di tutti. Ma in questa massima che esprimeva alta ammirazione per i grandi genî della Rinascenza, sta una delle cause fondamentali della decadenza dell'arte nostra; infatti, gli artisti, studiando i capolavori dell'arte passata più che la natura, furono portati naturalmente verso un accademismo nefasto. Ne derivò di conseguenza la mancanza di visione originale e di profondità di pensiero. A Sebastiano del Piombo mancò talvolta la prima, non venne mai meno la seconda.

A noi sembra dunque erroneo il fare rientrare Sebastiano del Piombo nel numero degli eclettici, poichè grande è la differenza che passa fra l'eclettismo di lui, non dissimile da quello di molti altri suoi contemporanei, e l'eclettismo vero e proprio, caratteristico della decadenza. Sebastiamo fu innanzi tutto un grande assimilatore, ma la forza di assimilazione non andò mai disgiunta in lui da una grande forza di osservazione della natura. Egli si piegò ossequente dinanzi ai genii che passarono sul suo cammino, e si lasciò conquistare da quello divino di Michelangelo, che, attirando tutti gli astri minori nella sua grande orbita, era riuscito a dare unità all'arte di tutto un secolo.

Sebastiano del Piombo può essere considerato come l'anello di congiunzione fra l'età aurea dell'arte ita-

liana e l'età della decadenza. Egli apre infatti la serie dei pittori michelangioleschi coi quali si inizia il periodo discendente dell' evoluzione dell' arte nazionale. Ma ciò che contradistingue essenzialmente l'opera di Sebastiano da quella della maggior parte dei michelangioleschi è il fatto che egli cercò di imitare sopratutto lo *stile* e non la *maniera* del Buonarroti. Molti degli artisti che verranno dopo di lui, si lasceranno dominare esclusivamente da questa, senza comprendere a fondo l'essenza di quello. Essi crederanno di avere conquistato lo stile del grande fiorentino prendendo ad imitarne una delle qualità principali, e sviluppando questa fino all'eccesso, fino alla caricatura. Così non riusciranno che a rappresentare un sol lato e spesso il più manchevole, dell'arte di Michelangelo. Sebastiano del Piombo non deve quindi essere confuso cogli altri artisti che costituiscono la numerosa schiera degli imitatori del Buonarroti; egli era forte, e, pur sacrificandosi sull'altare del grande fiorentino è rimasto forte; egli sentì la vita stessa del Maestro e ne fu il solo, il vero fedele interprete. L'affinità che lega fra loro le opere di Michelangelo e quelle di Sebastiano è una affinità non solamente materiale, ma anche, e sopratutto, ideale, poichè l'imitazione dello stile non è mai disgiunta da un'osservazione intelligente del contenuto psicologico delle forme e dallo studio della natura stessa.

Soltanto tenendo conto di tutti questi coefficenti, un altro scolaro di Michelangelo seppe avvicinarsi alle più alte vette dell'arte, imitando il maestro: Daniele da Volterra nella Deposizione della Trinità dei Monti.

Lo studio dei pittori michelangioleschi, ed in genere dei secentisti, troppo a torto trascurati fin qui, mostrerà

un giorno quali fossero i mali germi che dovevano fatalmente condurre l'arte italiana fuori della retta via, quali i buoni che potevano ritardarne la rovina.

Sebastiano del Piombo, imitando Michelangelo e Raffaello, non si è fatto conquistare, come la maggior parte degli imitatori di quei grandi, dal *gigantismo* dell'uno e dall'*accademismo* dell'altro; egli sa interpretare meglio di ogni altro le massime dei grandi maestri, egli sa ancora raccogliersi, concentrarsi, commuoversi.

Nel 1547 Sebastiano del Piombo muore. Ancora pochi anni, e la falsa interpretazione dello stile del Buonarroti distoglierà completamente l'arte da quei giusti limiti entro i quali il nostro artista, sebbene con sforzo, aveva saputo mantenerla.

CAPITOLO II.

(1485-1511) — I primi anni di Sebastiano del Piombo a Venezia — La "Pietà" della collezione Layard (Venezia) — La "Pietà" del Museo di Stuttgart — Quattro santi (chiesa di San Bartolomeo di Rialto, Venezia) — San Giovanni Crisostomo e vari santi (chiesa di San Giovanni Crisostomo, Venezia) — L'Erodiade della collezione Salting (Londra) — La Maddalena della collezione Cook (Richmond) — "I tre filosofi" della Galleria Imperiale di Vienna (cominciati da Giorgione e finiti da Sebastiano del Piombo).

Sebastiano Luciani, chiamato comunemente Sebastiano del Piombo, per l'ufficio che ricoprì nella Cancelleria pontificia negli ultimi anni della sua vita, nacque probabilmente in Venezia verso l'anno 1485.[1] Nessuna notizia possediamo intorno alla famiglia dell'artista, tranne quella che si ricava da una lettera scritta a Michelangelo il

[1] Non sappiamo con certezza che Sebastiano del Piombo nascesse in Venezia. Sembra però attestarlo il fatto che egli si firma « Venetus » nelle sue opere, poichè questa parola non aveva nel secolo XVI il significato più vasto, regionale, che ha ai giorni nostri.

L'anno di nascita 1485 possiamo stabilirlo dietro quanto asserisce il Vasari, che cioè Sebastiano morì nell'anno 1547, avendo sessantadue anni di età.

29 dicembre 1519, nella quale Sebastiano fa sapere all'amico che ha imposto ad un suo bambino il nome del padre suo Luciano.[1] L'oscurità completa regna pure intorno alla prima giovinezza del pittore; solo sappiamo dal Vasari che « non fu, secondo che molti affermano, la prima professione di Sebastiano la pittura, ma la musica; perchè oltre il cantare, Sebastiano si dilettò molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra tutto il liuto, per sonarsi in su quello stromento tutte le parti senz'altra compagnia: il quale esercizio fece costui essere un tempo gratissimo a' gentiluomini di Vinezia, con i quali, come virtuoso, praticò sempre dimesticamente ».[2]

Questa qualità di *virtuoso* nell'arte musicale congiunse Sebastiano, fino dalla sua giovinezza, in stretti rapporti con Giorgione, esso pure musicista e pittore, maggiore al nostro artista di circa otto anni. Raramente due artisti coetanei ebbero tanta affinità di educazione e di sentimento; e fu appunto in base a tale affinità che Sebastiano potè, in breve spazio di tempo, divenire, oltre che l'amico, il più fedele seguace del grande pittore di Castelfranco. Tuttavia non fu Giorgione il primo maestro di Sebastiano, il quale, seguendo la via battuta dai maggiori artisti del suo tempo, entrò ad imparare i primi principî nello studio di Giovanni Bellini. Questa prima derivazione artistica di Sebastiano da Giovanni Bellini, oltre che dalle parole del

---

[1] Milanesi, *Les correspondants de Michel Ange, Sebastiano del Piombo,* pag. 26. Questa lettera è qui pubblicata erroneamente con la data 1520. Crowe e Cavalcaselle (*Hist. of painting in North Italy,* II, 311) riportano questa lettera con la data 1519, che è la vera.

[2] Vasari, *Le Vite,* ed. Sansoni, V, 565.

Vasari, è attestata dalla prima opera a noi nota di Sebastiano stesso.

È questa la tavola rappresentante la *Pietà* ed appartenente alla collezione di Lady Layard in Venezia (fig. 1).

La parte centrale della composizione è occupata dal corpo del Cristo morto. Maria cerca di liberare la testa del figlio dalla corona di spine, mentre la Maddalena inginocchiata solleva dolcemente la mano sinistra di lui, accarezzandola. Santa Elisabetta, San Giovanni e Nicodemo contemplano pietosamente il cadavere, al quale fanno cerchio in vari atteggiamenti di dolore e di compunzione. Dietro di loro, a sinistra, sta in piedi Giuseppe d'Arimatea vestito di un costume orientale. Nel fondo una piccola città turrita in riva ad un fiume; in distanza, in mezzo ad un paesaggio ondulato, il Golgota innalza le sue croci contro un cielo di colore azzurro intenso, rischiarato da vividi sprazzi rossastri all'orizzonte. Nel centro, sul davanti, un cartellino reca la seguente scritta: *Bastian Luciani descipulus Joannes belinus* (sic).

Il quadro veniva attribuito generalmente a Giovanni Battista Cima da Conegliano. Con la scoperta di questa iscrizione avvenuta in epoca recente, in seguito ad una ripulitura del dipinto, l'antica attribuzione completamente giustificata dal carattere cimesco di tutta l'opera, veniva a cadere d'un tratto, non senza però destare varie controversie nelle opinioni dei critici.

Come spiegare questa flagrante contraddizione fra la dichiarazione fatta esplicitamente dall'artista stesso ed il carattere dell'opera? Perchè Sebastiano del Piombo si dichiara discepolo di Giovanni Bellini, mentre nel fatto mostra di imitare nel modo più servile Cima da Conegliano?

Fot. Alinari

Fig. 1 — Sebastiano del Piombo: « Pietà »
Venezia, Collezione Layard.

Fot. Anderson

Fig. 2 — Cima da Conegliano: « Pietà »
Modena, Pinacoteca.

Dinanzi a tali difficoltà, Crowe e Cavalcaselle dubitarono dell'autenticità di tale iscrizione e tolsero l'opera dal novero di quelle eseguite da Sebastiano.[1] Non fu dello stesso avviso il Morelli, al quale sembrò di scorgere in quella scritta la prova che Cima era stato il capo della bottega dei Bellini, e che Sebastiano, quantunque in realtà dovesse la sua educazione a Cima e non a G. Bellini, aveva preferito di essere conosciuto come scolare del maestro più famoso che vantava Venezia, anzichè del condiscepolo. Il Berenson, recentemente, allontanandosi tanto dal Cavalcaselle quanto dal Morelli, dopo aver negato che Cima occupasse il posto di caposcuola nella bottega del Bellini e dopo aver affermato che Cima stesso, al pari di Alvise Vivarini, tenne studio e scuola per conto proprio, ha addotto le seguenti ragioni per spiegare la strana iscrizione: Sebastiano, egli dice, deve avere incominciato i suoi studi sotto Cima, nello studio di Cima e deve essere passato poi, per una ragione che non conosciamo a fondo, nello studio di Giovanni Bellini. Appunto verso il 1500, egli soggiunge, il trionfo dei Bellini sopra tutti i rivali fu così definitivo, e la loro fama si divulgò talmente che i giovani scolari (così fu anche per il Previtali e per altri) trovarono l'espediente d'indicare le loro pitture non solo col loro nome, ma con quello della loro origine artistica. Sebastiano adottò molto volentieri questo costume venuto di moda, avendo forse anche qualche ragione personale per fare annunziare dalle sue pitture la sua rottura con Cima e la sua adesione alla parte di Giovanni Bellini.[2]

---

[1] *Hist. of painting in North Italy*, London, 1871, II, 311.

[2] B. Berenson, *L. Lotto*, New-York, London, 1895, pag. 29 e seg.

Pure escludendo, come del resto sembra ragionevole escludere anche per altri indizi, che Cima sia stato il caposcuola della bottega di G. Bellini,[1] ed ammettendo che l'arte del pittore di Conegliano, più che una derivazione, rappresenti una corrente collaterale all'arte di Giovanni Bellini,[2] a noi non sembra necessario, per spiegare quella iscrizione, ricorrere all'ipotesi di una rottura fra Cima e Sebastiano.

Noi non ci troviamo qui dinanzi ad una creazione originale di Sebastiano, ma bensì ad una copia eseguita da Sebastiano da un quadro di Cima, molto probabilmente nello studio stesso di Giovanni Bellini.

L'opera doveva essere apprezzata non perchè essa era eseguita da Sebastiano, ancora giovanissimo, nè perchè essa era una copia di altra composizione di Cima, ma solo perchè essa usciva dalla bottega del grande caposcuola. Questo soprattutto premeva a Sebastiano di mettere bene in chiaro, per affermare la sua derivazione artistica, in un' opera che avrebbe potuto generare equivoco per la

---

[1] Sulla educazione artistica di Cima da Conegliano, vedi: R. Burckhardt, *Cima da Conegliano*, Leipzig, 1905. Il Burckhardt ha dimostrato la derivazione di Cima da Bartolomeo Montagna, non da Alvise Vivarini o Giambellino, come prima era stato affermato. Questo fatto risulta per il Burckhardt dall'osservazione dei quadri più giovanili di Cima, le pale di Olera e di Vicenza.

Solo nei quadri posteriori al 1492 (Cima aveva già circa 32 anni) si sente l'influsso dell'arte veneziana di Alvise e di Giambellino. Vedi recensioni di Lionello Venturi al libro del Burckhardt, *L'Arte*, 1905, fasc. IV, pag. 308.

[2] L'argomento è stato ampiamente svolto da Lionello Venturi, *Le origini della pittura veneziana* (1300-1500). Istituto veneto di arti grafiche, 1907, pag. 257 e segg., e pag. 400.

ragione appunto che la personalità dell'artista veniva a scomparire sotto forme puramente d'imitazione.

La *Pietà* di casa Layard deriva direttamente dal quadro rappresentante lo stesso soggetto eseguito da Cima per la chiesa del Carmine, ed attualmente in possesso del conte Stroganoff a Pietroburgo. Un'altra opera di Cima, che ha strettissime analogie tanto con la *Pietà* della collezione Stroganoff quanto con quella della collezione Layard, è quella esistente nella Galleria di Modena. Quest'opera, che per il suo contenuto può considerarsi come una variante della *Pietà* della collezione Stroganoff, ci presenta alcuni caratteri di grande affinità con la composizione di Sebastiano del Piombo, specialmente nei tipi dei vari personaggi che compongono la scena, benchè la loro disposizione sia sostanzialmente diversa nei due quadri (fig. 2).

Nelle opere di Cima le forme sono naturalmente più solide , più segnate nei contorni, il modellato è più accurato, i panneggiamenti trattati con maggiore rigore di logica, l'espressione dei caratteri è più potente, più profonda, l'impasto del colorito più solido che nel quadro di Sebastiano, dove ogni parte è subordinata ad un effetto più pittorico dell'insieme, dove l'anatomia è meno studiata, le linee di contorno più molli, il chiaroscuro assai meno robusto, privo della potente plasticità cimesca.

Nonostante queste notevoli diversità dalle opere di Cima, la *Pietà* di casa Layard resta ad attestarci della straordinaria attitudine di cui era dotato l'artista, fin dagli anni suoi giovanili, ad imitare forme e colori altrui.

Sotto ogni altro punto di vista questo quadro, che deve essere considerato semplicemente come una copia, resta

un fenomeno dal quale bisogna fare in certo modo astrazione nello studiare lo sviluppo originario dello stile di Sebastiano.

Un'opera che può essere ravvicinata per certi riguardi alla *Pietà* della Collezione Layard, è la *Pietà* del Museo di Stuttgart (fig. 3), firmata « Joannes Bellinus ». Per essa, non invano certamente, Lionello Venturi ha fatto recentemente il nome di Sebastiano del Piombo, giustamente osservando che, quantunque questo capolavoro sia degnissimo di Giambellino per elevatezza morale, le forme tuttavia non corrispondono a quelle del maestro.[1] I ricordi di Cima da Conegliano si fondono con uno spirito cinquecentesco tendente alla grandiosità che non si ritrova in Giambellino. Vi è tutta la forza delle opere che Giambellino creò nella sua giovinezza, allorchè la tecnica di lui non era cinquecentesca come in questo quadro. La scritta, certo non apposta più tardi, fa pensare che l'opera sia uscita sì dalla bottega del maestro, ma che, come in altri casi, sia stata eseguita e firmata da uno degli scolari; e l'unico scolare di Giambellino, che, al principio del Cinquecento fosse capace di associare una tecnica così largamente pittorica al rigore delle forme belliniane, con l'aggiunta di marcati ricordi cimeschi, è realmente Sebastiano del Piombo. Non pochi inoltre sono i termini di raffronto fra questa composizione e la *Pietà* Layard, nelle figure del Cristo, della Madonna e del vecchio d'Arimatea.

L'artista si dibatte ancora fra i legami scolastici, e crea anche qui forme di imitazione; ma già sembra manifesto il germe fecondo di una nuova energia pittorica,

---

[1] Lionello Venturi, Op. cit., pag. 394.

di una straordinaria forza plastica, e sopratutto di quella tendenza alle grandiosità che andrà sempre più accentuandosi con l'andar degli anni nelle opere di Sebastiano del Piombo.

Nessun'altra opera del periodo belliniano del nostro artista ci è nota. Il grande quadro rappresentante *l'Incredulità di San Tommaso*, nella chiesa di San Niccolò a Treviso, attribuito a Sebastiano e ravvicinato da alcuni [1] alla *Pietà* Layard non ha nessuna relazione diretta nè con questa nè con qualsiasi altra opera del nostro artista. La tavola di Treviso ha sofferto, purtroppo, danni assai gravi per mano di inesperti restauratori, specialmente nelle teste degli Apostoli e del Cristo, ed oggi è tanto più difficile emettere su di essa un sicuro giudizio. La sua attribuzione infatti è stata ed è tuttora oggetto di gravi dubbi e contestazioni.

Attribuita al (?) Vivarini dal cronista trevigiano Nicolò Cima (fine del secolo XVII) che ne fissò la data al 1521 (?), quindi a Giovanni Bellini (1491) dal Rigamonti e dal Federici, fu considerata da Crowe e Cavalcaselle come una opera giovanile di Sebastiano del Piombo. Seguirono la stessa opinione il Müntz ed il Berenson. Recentemente fu assai ragionevolmente ritenuta come opera di Lorenzo Lotto da G. Biscaro, il quale, in base all'esame dei personaggi rappresentati, stabilì la data della pittura fra il 1505 e il 1506. [2]

---

[1] Lafenestre e Ricthemberger, *Venise.*

[2] G. Biscaro, *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI* (*L'Arte,* 1898, pag. 138 e seg.).

Fig. 3 — Sebastiano del Piombo (?): « Pietà » Stuttgart, Pinacoteca.

***

Non conoscendo altre opere che servano a darci una conferma alla dichiarazione esplicitamente fatta da Sebastiano nella iscrizione apposta alla *Pietà* Layard, siamo costretti a prendere assolutamente alla lettera le parole del Vasari, il quale affermò che Sebastiano « apparò *i primi principî* da Giovanni Bellini allora vecchio. E doppo lui, avendo Giorgione da Castelfranco messi in quella città i modi della maniera moderna più uniti, e con certo fiammeggiare di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si associò con Giorgione; col quale stette tanto che prese in gran parte quella maniera [1] ». Dobbiamo credere quindi col biografo aretino che fossero realmente e solamente i *primi principî* quelli che Sebastiano apprese nella bottega di Giovanni Bellini; e che ben presto, ancora giovanissimo, egli si staccasse da quella scuola per avvicinarsi a quella di Giorgione, il quale doveva imprimere sul carattere del nostro artista un'orma ben più profonda e duratura. Ma anche di questo secondo periodo giorgionesco sono ignoti a noi gl'inizi.

Uno stesso destino sembra avere gravato sulle opere di Sebastiano e su quelle del maestro. Come è impossibile riconoscere l'esordio della carriera artistica di Giorgione nella Madonna di Castelfranco, la prima opera a noi nota e già perfetta sotto ogni punto di vista, così è inammissibile che i quadri di San Bartolomeo di Rialto e la grande pala dipinta per l'altar maggiore di San Giovanni Criso-

---

[1] Vasari, V, 565.

stomo in Venezia non abbiano avuto precedenti nella produzione giorgionesca di Sebastiano del Piombo.

I santi dipinti per le portelle dell'organo nella chiesa di San Bartolomeo di Rialto sono: San Sinibaldo, San Ludovico vescovo, San Bartolomeo e San Sebastiano.

Le quattro tele non occupano più il loro posto primitivo e si trovano, attualmente, due in alto ai lati dell'organo, sopra la cantoria, due in basso nei bracci laterali della chiesa.[1]

San Sinibaldo (a destra dell'organo in alto) dalla lunga

---

[1] Il Boschini, che vide questi quadri al loro posto originario, così li celebrò:

No' voi restar de dir de Fra Bastian
Dito del Piombo, el merito e 'l valor
Per esser ecelente, e gran Pitor
Sì ben che 'l se burlava de Tician.

Ma se la so' Virtù l' ha messo a segno
De haver l'onor, e l'utile del Piombo,
Tician seguro hà fato mazor rombo,
D'una colana d'oro a farse degno.

Però l' è de valor sto Religioso,
E che 'l sia vero, de quatro figure,
De le so' man dignissime fature,
Chè fù oferto gran precio, e decoroso.

E queste in giesia a San Bortolamio
Le se vede sù l'organo depente.
Certo el fù un Venetian molto ecelente!
In verità l' è bravo al parer mio.

Puoche parole posso dir de lù:
Perchè l' ha fatto puoco in sta Città.
Un'altra Pala sola assiste, e stà
In Giesia a San Crisostimo, e no' più.

Perchè l' hà fato le so' operacion
A Roma, dove l' hebe premij rari.
De lu' gran cose ha rasonà el Vasari.
Dove è 'l ben xè la Patria l' hà rason.

Boschini M., *La carta del navegar pittoresco*, Venezia, 1660, pag. 396-397.

barba bianca, indossa un mantello scuro e tiene nella sinistra un lungo bastone con uncino, e porta la destra innanzi al petto. Ha in testa un ampio cappello grigio colla tesa rialzata sulla fronte e decorata con alcune conchiglie e con due chiavi incrociate, una collana intorno al collo, una sacca alla cintola. In basso, a destra, un cartello nel quale è rappresentata una chiesa. Questo stesso cartello reca in basso, a sinistra, al di sotto della scritta S. SINIBALDUS, una sigla non bene decifrabile (fig. 4).

San Ludovico vescovo (a sinistra dell'organo, in alto) indossa un grande pallio di broccato rosso e oro. Porta in testa la mitra bianca, nella mano sinistra il pastorale e nella destra un libro (fig. 5).

San Bartolomeo (a destra, in basso) dalla testa bionda e ricciuta, porta una veste rossa ed un gran manto bianco. Tiene un libro nella mano sinistra e un cartello nella destra.

San Sebastiano (a sinistra, in basso) è rappresentato quasi completamente nudo, coperto solo in parte da un panno bianco che egli sostiene con la mano sul ventre. La mano sinistra è legata ad una corda fissata ad un pilastro. Una freccia sta infissa nella coscia sinistra del martire, un'altra nella parte destra del petto (fig. 6).

Le quattro figure sono rappresentate tutte in piedi, grandi al vero, contro lo sfondo di una nicchia.[1]

Una differenza notevolissima esiste però fra le figure di San Sinibaldo e San Ludovico da un lato e quelle di San Bartolomeo e di San Sebastiano dall'altro. Le propor-

---

[1] **Tela: alt. m. 2, larg. m. 1.10. Restaurate da G. Mingardi.**

Fot. Anderson

**Fig. 4 — Sebastiano del Piombo: San Sinibaldo
Venezia, Chiesa di San Bartolomeo di Rialto.**

zioni di queste ultime sono assai maggiori di quelle delle prime, come può ben vedersi, considerando il rapporto fra la grandezza della figura e quella della nicchia che serve di sfondo. Noi non possiamo emettere su di esse un giudizio sicuro dato il radicale restauro a cui sono andate soggette.

Nelle altre due tele (figg. 4 e 5) l'esecuzione apparisce ancora robusta, il colorito forte, il modellato sapiente, benchè il disegno non sia correttissimo. Per quanto il colorito, oscurandosi, abbia acquistato una certa pesantezza, tuttavia noi ritroviamo in ogni parte lo stesso trattamento adottato poi nel quadro di San Giovanni Crisostomo. La ricerca pittorica del costume, la bellezza austera dei tipi tutti giorgioneschi, i forti contrasti delle luci e delle ombre ottenuti senza violenza, una certa rigida compostezza nell'atteggiamento dei personaggi, ci inducono ad ammettere quest'opera fra le prime produzioni genuine di Sebastiano.

La figura di San Sinibaldo ci riproduce lo stesso tipo di quella del santo titolare nel quadro di San Giovanni Crisostomo.

Le nicchie, sulle quali campeggiano tutte le figure, sono dorate in alto, e lumeggiate con quello stesso sistema di punteggiature adottato da Sebastiano più tardi nell'abside che serve di sfondo alla scena della Flagellazione negli affreschi di San Pietro in Montorio.

* * *

Il grande quadro di San Giovanni Crisostomo (fig. 7) ci mostra già il nostro artista maestro completo per lo stile, per la forma, per il colorito.

Fot. Anderson

Fig. 5 — Sebastiano del Piombo: San Ludovico
Venezia, Chiesa di San Bartolomeo di Rialto.

Sebastiano ha rappresentato nel centro della composizione il santo titolare in veste bianca e mantello rosso, seduto di profilo a destra sopra i gradini di un edificio a colonne in atto di leggere il libro delle omelie che egli tiene sui ginocchi. Presso di lui, più indietro, un altro santo, che sembra adempiere l'ufficio di assistente.

Sul primo piano, a sinistra, il gruppo delle tre sante: Maria Maddalena sul davanti, in veste celeste-grigia e manto verde cupo, tiene il vaso dei profumi nella destra, sorreggendosi con la sinistra il mantello, e volgendo la testa verso lo spettatore. Accanto a lei Santa Caterina con la sua ruota e Sant'Agnese con le sue fiamme. Queste ultime due figure sono visibili solo nella parte superiore del corpo (v. particolare fig. 8).

Dalla parte opposta, San Giovanni Battista seminudo, coperto solo in parte da un piccolo mantello rosso, tiene nella destra la croce col cartello recante la scritta: *Ecce Agnus Dei,* e volge la testa verso San Giovanni Crisostomo. Dietro di lui San Liberale armato di lancia e di corazza, a testa scoperta. Nel fondo, a destra, un castello sopra una collina.[1]

È questa la prima e meravigliosa affermazione del talento di Sebastiano del Piombo. Poche altre opere dell'età aurea dell'arte veneziana dànno, come questa, l'impressione di una calma solenne, di una maestà sublime accompagnata da un senso di sana e feconda vigoria intellettuale. Quantunque la composizione possa sembrare un poco deficiente di unità, specialmente per il gruppo

[1] Dipinto a olio su tela, alt. m. 2, largh. m. 1.65. Il quadro ha sofferto per restauri in più parti.

Fot. Anderson

Fig. 6 — Sebastiano del Piombo: San Sebastiano
Venezia, Chiesa di San Bartolomeo di Rialto.

delle tre donne a sinistra che per la loro bellezza distraggono l'occhio dalle rimanenti parti del quadro, noi restiamo tuttavia conquistati dal robusto senso realistico e dal fuoco pittorico che si sprigiona da questa creazione di un artista poco più che ventenne.

Sebbene Sebastiano non si mostri immemore dei grandi precetti di Giovanni Bellini, specialmente nel trattamento dei panneggi, egli fa sfoggio di tutte le eminenti qualità giorgionesche nella solidità e nella morbidezza dell'impasto, nel grande equilibrio delle luci e delle ombre, nella grazia seducente dei suoi personaggi.

Il tipo ideale di bellezza giovanile di cui Giorgione creò il prototipo nel San Liberale di Castelfranco, si riflette nelle figure dei due santi di destra. I tratti del San Giovanni richiamano altresì, molto da vicino, quelli del più giovane dei *Tre filosofi* nel quadro di Giorgione della Pinacoteca di Vienna.

Dal gruppo delle tre figure femminili spira quel senso di bellezza nobile e sensuale e di esuberante salute, che noi siamo abituati ad associare nella nostra immaginazione con le figure di Tiziano e di Palma il Vecchio.

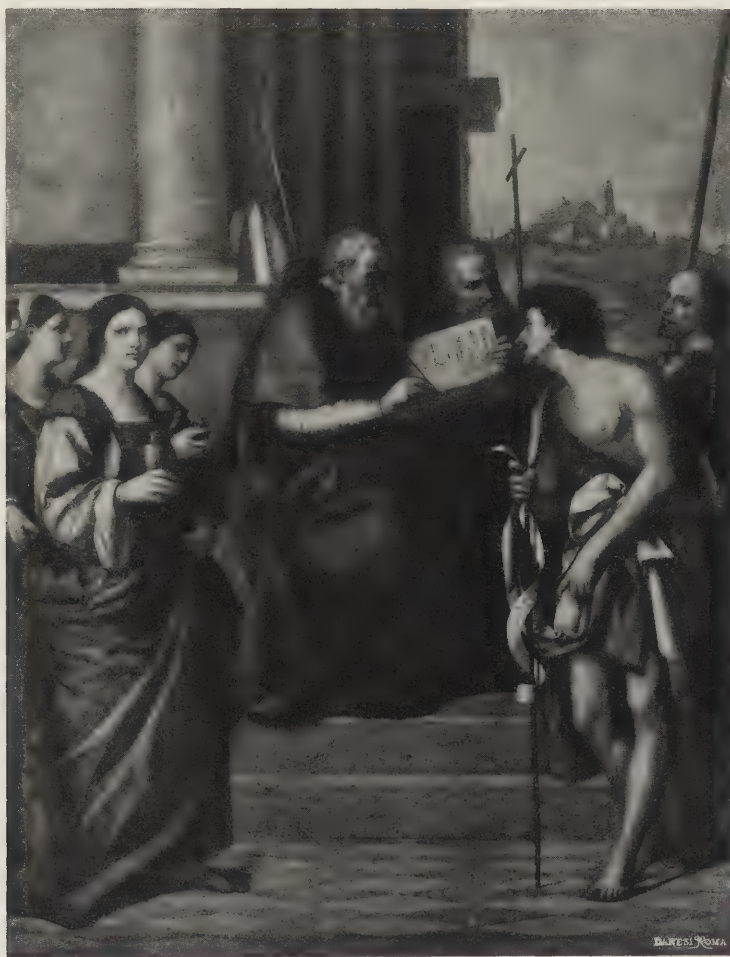
Nel quadro di San Giovanni Crisostomo vediamo, per così dire, la sintesi di tutti quegli elementi sui quali era basata la grande rivoluzione pittorica avvenuta in Venezia nella prima decade del secolo XVI. Alla ricerca delle fini gradazioni coloristiche nelle quali Giovanni Bellini aveva raggiunto una sensibilità meravigliosa, si sostituisce un fiammeggiare di tonalità lussureggiante; alla squisita purezza della linea intesa nella nitida precisione dei contorni si antepone la robustezza di una tecnica più pittorica che rende gli oggetti nel loro ambiente, nella loro

Fot. Alinari

Fig. 7 — Sebastiano del Piombo: San Giovanni Crisostomo ed altri santi
Venezia, Chiesa di San Giovanni Crisostomo.

luce, con una maggiore tenuità nei passaggi dei toni, con una varietà indefinita nel succedersi e nel moltiplicarsi dei piani. L'impasto prende il sopravvento sul tenue tratteggiare e sulle trasparenti velature luminose dei quattrocentisti; la forma si associa al colore in un nesso più stretto, più intimo, e l'opera che ne risulta è il frutto di una visione più sommaria, più equilibrata, tendente ad una maggiore concentrazione scenica dell'effetto coloristico, ad un più rigoroso rispetto delle esigenze ottiche.

Sebastiano esplica con una imponente grandezza tutte le innovazioni di questa età, per la novità ardita nella disposizione dei personaggi, per l'abbandono di ogni canone convenzionale in tale disposizione, per il calore del colorito, per la nobiltà della forma, per l'elevato senso di astrazione romantica che invade la scena. In nessun'altra opera Sebastiano si mostra più abile nell'appropriarsi la maniera di Giorgione. Manca è vero la squisita delicatezza, il raffinato senso delle proporzioni, la suprema idealità del maestro; ma il *fuoco giorgionesco,* di cui parla il Vasari, penetra in ogni parte della nobile creazione ravvivando forme e colori dalla sua gioia luminosa. Tutto giorgionesco è il cielo nel suo azzurro tenue, ravvivato da luci rosee all'orizzonte; e queste stesse luci misteriose penetrano negli spazi fra le figure, circondano i corpi, avvolgono e vivificano le carni dando loro la proprietà stessa del sangue, illuminano con riflessi indefiniti i capelli delle tre sante, la candida barba del santo titolare.

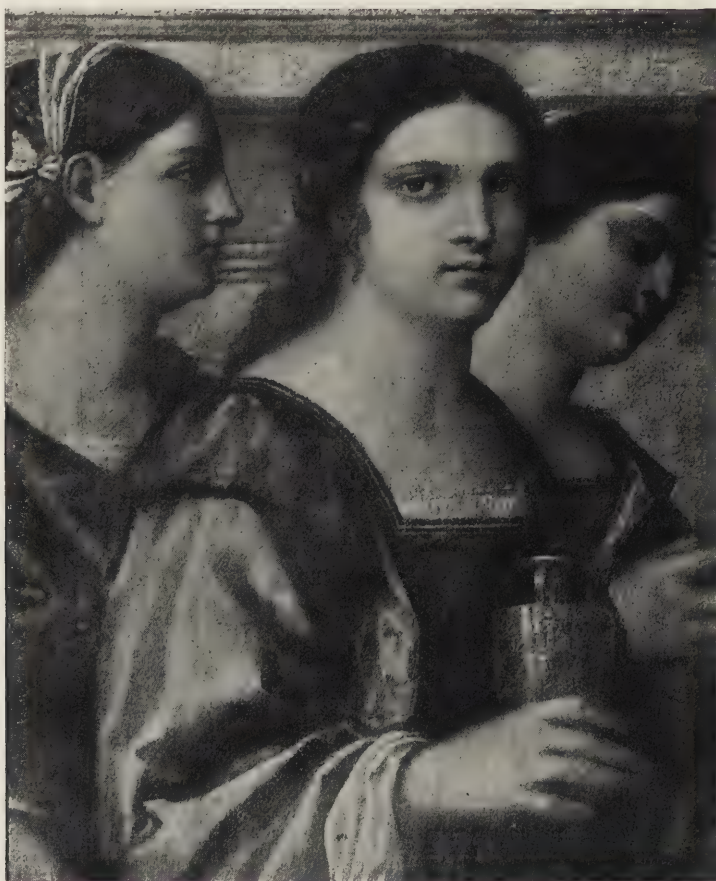
Il San Giovanni Battista non ha più il corpo emaciato, non è più il mistico asceta dei quattrocentisti nutrito di miele e di locuste. La bellezza classica delle sue forme robuste ce lo fa apparire simile ad un efebo pagano,

Fot. Alinari

Fig. 8 — Sebastiano del Piombo: Le Marie (particolare)
Venezia, Chiesa di San Giovanni Crisostomo.

o ad un San Sebastiano, meraviglioso per la solida struttura delle sue membra, per la purezza delle sue proporzioni.

* * *

Noi possiamo completare le nostre cognizioni sull'attività di Sebastiano in questo periodo (1508-1510) con l'esame di due opere che, oltre ad essere collegate strettamente fra loro, hanno un nesso molto intimo col quadro di San Giovanni Crisostomo: l'*Erodiade* appartenente a Mr. Salting in Londra, e depositata dal proprietario nella National Gallery, e la *Maddalena* della collezione Cook a Richmond.

Il quadro della collezione Salting (fig. 9) rappresenta una giovane donna a mezza figura, col corpo girato di profilo a destra, con la testa volta leggermente di tre quarti verso la stessa parte, col braccio destro appoggiato sopra un parapetto e recante un vassoio con la testa di San Giovanni Battista. I lineamenti della faccia sono alquanto duri, ma regolari; i capelli hanno un colorito castano chiaro, le carni una tinta forte, tendente al bruno. La giovane indossa una veste azzurra scollata con corta manica che lascia scoperti gli abbondanti sbuffi della bianca sottoveste, ed ha la vita cinta con un nastro di color verde cupo, legato dietro la schiena. Nel fondo, a destra, una finestra aperta lascia scorgere un paese tutto giorgionesco, sotto un cielo azzurro solcato da bianche nuvole leggermente rosate. Nel parapetto, sul davanti, è scritta la data MDX. Il dipinto ha perduto alcuni dei suoi caratteri per causa dei danni patiti. La colorazione generale apparisce alquanto pesante; la fattura molto semplice

Fot. Hanfstaengl

Fig. 9 — Sebastiano del Piombo: Erodiade
Londra, Collezione Salting.

è ancora timida in alcune parti; la tecnica sembra oscillare fra quella di Giorgione e di Palma il Vecchio. La data scritta sul parapetto può servirci per datare approssimativamente la grande composizione di San Giovanni Crisostomo.[1]

La *Maddalena* della collezione Cook (fig. 10) è quella che sta in rapporto più stretto col quadro di San Giovanni Crisostomo, tanto che si direbbe uno studio o una variante della figura della Maddalena nel magnifico gruppo delle tre donne. La *Maddalena* della collezione Cook è rappresentata a mezza figura, volta col corpo di tre quarti a destra, mentre la testa è girata fortemente verso sinistra. Essa indossa un abito azzurro che lascia scoperta una parte del seno ed il braccio destro fino al gomito, e tiene nella sinistra il vaso dei profumi.

Le stesse osservazioni che abbiamo fatto per la grande tela di San Giovanni Crisostomo potrebbero ripetersi per questa figura che incarna il tipo di bellezza femminile che andava formandosi nell'arte di Sebastiano e che ritroveremo anche nel cosidetto ritratto della Fornarina degli Uffizi.

Il colorito ancor qui tutto giorgionesco brilla di una vivacità più intensa che nel quadro di Venezia, nell'azzurro dell'abito ravvivato da luci biancastre nelle parti in chiaro. I capelli biondi sono lumeggiati con sottili pennellate, le carni sono di un roseo caldo, trasparentissimo. Gli occhi cerulei, tendenti al verdastro, sono fortemente girati nelle grandi orbite, in uno sguardo sensualmente furtivo. La stessa grandezza e pienezza di

---

[1] Vedi G. J. Ffoulkes, *Notizie di Londra*, nel *L'Arte*, 1904, pag. 499.

Fig. 10 — Sebastiano del Piombo: Maddalena
Richmond, Collezione Cook.

contorni nei lineamenti della faccia, nella forma delle mani, nelle pieghe dell'abito.

Niente troviamo qui della forza che Sebastiano spiegò nelle opere sue più tarde, ma in compenso una grazia più squisita, un più giusto equilibrio di forme e di colori, un senso più elevato della bellezza femminile.[1]

La tradizione, in base alla testimonianza dell'anonimo morelliano, associa il nome di Sebastiano a quello di Giorgione nel quadro dei *Tre filosofi* di Vienna (fig. 11).[2]

---

[1] Collez. Cook. Octagon Room, n. 56. Vedi *Abriged Catalogue of the Pictures at Doughty House*, *Richmond*, London, 1903. Secondo i compilatori del catalogo questa donna sarebbe la stessa di quella che ha posato per il celebre quadro della Fornarina degli Uffizi; e secondo un'antica tradizione dovremmo riconoscere in questo ritratto la figura di Vittoria Colonna. Come tale fu inciso da Enea Vico al principio del secolo XVI e poi dall'Hollar nel 1654. Il Catalogo stesso aggiunge che esso può essere datato dall'anno 1510, ed essere considerato in tal modo una delle prime pitture conosciute di Sebastiano.

L'incisione dell'Hollar (esposta nella sala della Collezione accanto al ritratto) reca la seguente iscrizione: « Ritratto di S. Vittoria Colonna fatto da Sebastiano del Piombo, discepolo congiunto con Tiziano dal gran Giorgione ». La figura è rappresentata nell'incisione in senso inverso da quello della pittura.

In quanto all'ipotesi relativa a Vittoria Colonna essa è inammissibile perchè Sebastiano nel 1510, data approssimativa dell'opera, non aveva ancora conosciuto la poetessa romana.

Vedi anche: C. J. Ffoulkes, *L'esposizione di arte veneta a Londra*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 1895, pag. 254.

[2] Molto si è discusso sulla rappresentazione vera del magico quadro della Galleria di Vienna. Esso è registrato nell'ultimo

Il celebre dipinto fu veduto nella casa di Messer Taddeo Contarini nel 1525 da Marcantonio Michiel che così lasciò scritto: « La tela a olio delli Tre Filosofi nel paese, due ritti e uno sentado che contempla li raggi solari, con quel sasso pinto così mirabilmente, fu incominciata da Zorzi da Castelfranco e finita da Sebastiano Veneziano ». [1]

Noi non abbiamo nessun diritto per dubitare dell'asserzione del Michiel relativa alla parte avuta da Sebastiano in questa grande opera d'arte. Assai difficile per altro riesce oggi, anche ad un osservatore perspicace, il distinguere la mano dello scolaro da quella del maestro, tanto Sebastiano ha saputo assimilarsi la maniera di Giorgione e fondere mirabilmente in un tutto armonico l'opera propria con quella di lui. Tutt'al più noi potremmo credere di notare qualche traccia della mano di Sebastiano nella figura del vecchio filosofo in piedi a destra, specialmente per il modo con cui è trattato l'ampio mantello giallo, con un impasto più largo ma anche più pesante di quello delle altre parti del quadro. Questa figura,

---

catalogo della Galleria stessa con la denominazione, pure antica, dei *Tre Saggi d'Oriente.* Secondo una nuova interpretazione data recentemente dal prof. Wickhoff, esso rappresenterebbe invece Enea condotto dal re Evandro e dal di lui figlio Pallante, davanti allo scoglio sul quale era destinato a sorgere più tardi il Campidoglio.

Vedi *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Keiserhauses. Die Gemälde Galerie. Alte Meister.* Wien, 1896.

Recens. di G. Frizzoni nell'*Archivio Storico dell'Arte,* 1897, pag. 240 e seg.

Vedi anche *Führer durch die Gemälde Galerie, alte Meister.* I. Wien, 1904.

[1] *Notizia* ecc., per cura di G. Frizzoni, Bologna, 1884, pag. 164.

quantunque riveli anch'essa una grande potenza di espressione e di carattere, apparisce tuttavia, nel suo insieme, la più debole di tutte, ed è trattata con una tecnica meno accurata delle altre, specialmente se si confronta con quella del giovane filosofo seduto, figura di una tale perfezione, di una nobiltà così elevata, quale Sebastiano non raggiunse mai.

Considerando che la figura del vecchio filosofo occupa il posto più appartato ed il meno importante nella composizione, non sarà irragionevole supporre che essa fosse rimasta più indietro delle altre alla morte di Giorgione e che quindi essa fosse terminata da Sebastiano del Piombo.

La morte del grande maestro, avvenuta nel 1510, veniva a spezzare per sempre l'unità di quella valorosa schiera di seguaci, fra i quali figurano in prima linea, oltre Sebastiano del Piombo, Tiziano, Lorenzo Lotto, Palma il vecchio, Paris Bordone, il Pordenone, il Cariani, il Romanino, Dosso Dossi. Ciascuno di questi grandi, pur conservando sempre l'impronta profonda del grande caposcuola, non tarderà ad incamminarsi per la propria via, trovando, chi più chi meno, la propria indipendente personalità artistica.

Giorgione moriva poco più che trentenne, ma anche in un periodo così breve della sua esistenza egli aveva avuto la possibilità di tracciare interamente, diritta e sicura, quella via luminosa sulla quale doveva porsi la nuova generazione. Il nuovo verbo artistico era ormai segnato a parole indelebili. Non solamente egli aveva potuto attirare a sè i migliori elementi della pittura veneziana, sottraendo artisti quali Tiziano e Sebastiano del Piombo a quella che era stata un tempo la stessa sua scuola, ma aveva potuto avere altresì la suprema soddisfazione di

vedere lo stesso suo antico maestro, il grande rappresentante delle vecchie tendenze, Giovanni Bellini, rinnovare completamente la sua arte negli ultimi anni della veneranda vecchiaia, e seguire coi giovani la rigogliosa

Fot. Braun.

Fig. 11 — Giorgione e Sebastiano del Piombo:
« I tre Filosofi »
Vienna, Galleria Imperiale.

e feconda corrente di vita nuova che pervadeva gli spiriti. La Madonna di Castelfranco eseguita da Giorgione avanti il 1504, aveva preceduto di qualche anno la Madonna di San Zaccaria nella quale già Giovanni Bellini pagava, involontariamente o no, il suo tributo prezioso all'arte dell'antico discepolo.

E l'ultimo passo di Giovanni Bellini non era ancora segnato. Il quadro di San Giovanni Crisostomo, l'ultima opera a noi nota di lui, eseguito nel 1513, per la composizione eminentemente giorgionesca, per il trattamento romantico, e per l'alta concezione lirica alla quale il maestro ottuagenario si eleva ancora in un supremo sforzo prodigioso, doveva segnare l'accettazione completa delle nuove teorie, il riconoscimento assoluto ed il trionfo incondizionato della nuova arte. Collocato, come lo vediamo tuttora, in una delle cappelle laterali della chiesa, presso l'opera di Sebastiano, alla quale peraltro è stato conservato il posto d'onore sull'altare maggiore della chiesa stessa, il quadro di Giovanni Bellini, sebbene non tema il confronto coll'opera dell'antico discepolo, per la solidità della costruzione, per la severa e perfetta scienza di ogni più riposto secreto della forma e della tecnica, sembra tuttavia, per le nuove massime pittoriche adottate dal Bellini, invertire quei termini fra maestro e scolare dei quali Sebastiano aveva voluto lasciare una testimonianza così esplicita nella scritta da lui apposta alla *Pietà* di casa Layard.

La precisione e la forza del modellato e dei contorni sono felicemente combinate con un trattamento sommario, insolito nelle opere giovanili di Giovanni Bellini, con una ricerca più accurata della concentrazione scenica dell'effetto, con un più giusto equilibrio delle tonalità e dei valori.

Questo nuovo aspetto che assume la produzione artistica di Giovanni Bellini riflette quello di tutta la pittura veneziana nel momento in cui la morte veniva a spezzare innanzi tempo l'esistenza preziosa di Giorgione.

Giorgione lasciava incompiuto il quadro dei *Tre filosofi*. Il fatto che Sebastiano si assunse la difficile impresa di terminare l'opera del maestro, ci prova in quale grado dovesse essere considerata l'opera di lui rispetto a quella degli altri condiscepoli. Questo stesso fatto ci prova altresì che Sebastiano non lasciò la città natale prima della morte del maestro, e che la sua partenza non fu, come supposero Crowe e Cavalcaselle, determinata dal fatto che egli aveva conosciuto il grande talento e l'elevata posizione di Giorgione, ed aveva capito che un uomo così giovane avrebbe tenuto a lungo quella supremazia che vantava su tutti gli artisti contemporanei. Se Sebastiano, soggiungono quegli illustri scrittori, fosse stato capace di indovinare che il suo maestro sarebbe scomparso così presto dalla scena del mondo, egli avrebbe esitato ad abbandonare un campo d'azione, nel quale il suo valore sarebbe stato ben presto riconosciuto.[1]

Noi crediamo invece che Sebastiano lasciasse Venezia soltanto qualche tempo dopo la morte di Giorgione, in seguito all'offerta ricevuta da Agostino Chigi verso l'anno 1511. Il ricco mercante senese invitò il nostro artista a prendere parte alla decorazione della splendida villa che egli aveva di recente costruito in Roma; e Sebastiano accettò di buon grado il lusinghiero invito che appagava le sue aspirazioni giovanili, e dava a lui affidamento di nuovi onori e di nuovi guadagni.

[1] Crowe e Cavalcaselle. *History of painting in North Italy*, II, 310, 314.

CAPITOLO III.

Sebastiano del Piombo e Agostino Chigi in Roma.
Affreschi della Farnesina (1511).

L'uomo che chiamava presso di sè Sebastiano del Piombo era stimato non solo come l'ingegno più abile e più acuto nel mondo degli affari, ma anche come il più generoso mecenate di letterati e di artisti che vivesse in Roma fuori della Corte pontificia al principio del sec. XVI.

Agostino Chigi, al quale la ricchezza, la liberalità ed il gusto avevano meritato, come a Lorenzo de' Medici, il nome di Magnifico, era nato a Siena nel 1465, ed aveva fino dal 1485 fissato il suo domicilio a Roma. Quivi, tenendo banco in società con altri mercanti senesi, era arrivato ben presto ad aumentare le sue ricchezze e ad estendere i suoi commerci a tal segno da essere salutato dal sultano di Costantinopoli come il più grande mercante della cristianità.

Fabio Chigi, suo pronipote, assunto più tardi al pontificato col nome di Alessandro VII, nella biografia che ci ha lasciato di lui, ci narra che essendo Agostino interrogato da Leone X a quale cifra ascendessero le sue ricchezze, rispose che egli stesso lo ignorava per la va-

stità e per il numero dei suoi affari; solo sapeva che teneva una casa in Roma, un'altra in Porto d'Ercole, una terza a Napoli, e che egli ne aveva un centinaio per i suoi procuratori sparse in ogni parte d'Italia, a Bisanzio, ad Alessandria, a Menfi, a Lione, a Londra. Le sue navi ammontavano a cento, gli uomini che manteneva ai suoi ordini a venti mila.

Ciò nonostante, continua il suo biografo, egli amava mostrarsi in pubblico con vesti che non oltrepassassero i limiti della modestia, preferendo le cose di prezzo a quelle di apparenza; in casa però amava ornare le sue sale, le sue mense col maggior lusso possibile, cogli oggetti del maggior valore, coi quadri dei più rinomati artisti. Famoso sopratutto era il suo letto, ricco oltre ogni dire, ornato di avorio, oro, argento e pietre preziose. Benchè non letterato, Agostino era dotato tuttavia di ampie e naturali cognizioni, di ingegno spigliato ed acuto, di una sagacità meravigliosa per cattivarsi la simpatia di chi lo avvicinava.

Quando il tempo glielo permetteva curava diligentemente gli studi storici, considerando la storia come maestra della vita, guida della prudenza.

Si dilettava di poesia, di musica, di pittura, di numismatica; severo nei giudizi, odiava sopra tutti gli oziosi e condannava il giuoco come il peggiore dei vizi, perchè, diceva, tutti i vizi si possono moderare col tempo, quello solo rimane in perpetuo.

Quantunque egli avesse già una casa presso San Giovanni dei Fiorentini, nella via volgarmente detta dei Banchi, volle tuttavia costruirne una nuova con maggior splendore, presso la porta Settimiana. Giulio II si recò

in persona ad esaminare i lavori mentre la casa era in costruzione. Ed avendo il pontefice esternato ad Agostino il dubbio che la nuova fabbrica non potesse superare per magnificenza quella che nello stesso tempo stavano costruendo i Riario, il fiero senese rispose che le sue stalle soltanto avrebbero superato per eleganza le abitazioni di costoro.

I giardini della sua villa diventarono ben presto famosi, ed i suoi conviti, ai quali intervenivano principi e pontefici, sembravano rivaleggiare con quelli di Vitellio per il lusso e per il gusto squisito, e far rivivere gli sfarzi di Creso e di Sardanapalo. Le sue azioni magnifiche riempirono la storia dei pontificati di Alessandro VI, Giulio II, Leone X, Clemente VII. A lui ricorse Carlo VIII per pagare il suo esercito; Cesare Borgia non avrebbe sottomesso la Romagna senza i prestiti di Agostino.

Sopraintendente delle rendite della camera apostolica sotto Giulio II, divenne in breve il confidente più intimo di questo pontefice, il quale volle dare una prova della sua riconoscenza per la saggia amministrazione di lui, concedendo al Chigi la facoltà di innestare il ramo della rovere al proprio stemma gentilizio.

Quando Sebastiano del Piombo giunse in Roma verso il 1511, Giulio II ed Agostino Chigi tenevano nelle mani la sorte dei più grandi artisti e letterati che in quegli anni felici erano accorsi da ogni parte nella città eterna. Nonostante il rumore delle armi che si levava dovunque sotto il regno del bellicoso pontefice, Roma attirava a sè il fiore dell'intelligenza italiana e straniera.

Giulio II e Agostino Chigi, oscurando i nomi di altri mecenati non piccoli, quali il card. Raffaele Riario, il

card. Domenico Grimani, il card. Giovanni de' Medici, riassumono la storia del mecenatismo in quegli anni. Le due figure sembrano completarsi a vicenda.

Giulio II, a differenza di Agostino Ghigi, fu grande protettore delle arti ma non della letteratura. Egli non era uomo di lettere. È noto l'aneddoto secondo il quale avendogli Michelangelo domandato se avesse dovuto rappresentarlo con un libro in mano. « Che libro? » rispose, « una spada! chè io non so lettere ». E altrettanto note sono le parole dette da Leone X a Francesco I, che cioè Papa Giulio era stato un generale del più gran merito, e che meglio si sarebbe trovato a suo posto come capo di un'armata che come pontefice.

Gli umanisti che sotto Giulio II avevano visto impallidire la loro stella, trovarono in Agostino Chigi il nuovo mecenate.

Ad un raffinato spirito di classicismo infatti sono improntati tutti gli affreschi della Farnesina, che, per così dire, riassume in sè l'ultima e grande espressione della rinascenza umanistica in Roma. Le rappresentazioni che adornano le stanze della villa magnifica sono tutte più o meno ispirate ad argomenti classici, ed eseguite dietro i suggerimenti di letterati umanisti.

Gli artisti più eminenti che erano rimasti sacrificati dalla natura violenta di Giulio II, il quale, a differenza di Leone X che abbracciò tutte le forme del bello, non volle ammettere sotto la sua protezione nessuno al di fuori dei suoi tre grandi favoriti, Bramante, Michelangiolo e Raffaello, trovarono sotto Agostino Chigi il loro campo d'azione, il mezzo per potere esplicare le loro nobili facoltà.

A Giulio II le arti che traducevano un pensiero; ad Agostino quelle che servivano a lusingare la raffinatezza del gusto e dell'intelletto.

Ben comprendeva l'onnipotente ed ambizioso mecenate senese che l'arte avrebbe contribuito a tramandare glorioso il suo nome più delle ricchezze accumulate, più delle cento navi e dei ventimila uomini che egli aveva ai suoi ordini. Che cosa infatti sarebbe rimasto oggi di Agostino Chigi se egli non avesse avuto la grande abilità di legare il suo nome a quelli di Raffaello, del Sodoma, del Peruzzi, di Sebastiano del Piombo, di Giulio Romano, di Giovanni da Udine, di Giov. Francesco Penni, di Giovanni Basile, del Lorenzetto?

Michelangiolo solo non prestò i suoi servigi ad Agostino sia perchè troppi fossero gli impegni che tenevano legato il grande fiorentino alla corte ponteficia, sia perchè il Ghigi, difendendo in tutto e per tutto la parte di Raffaello, stimasse meglio tenere divisi quei due sommi ingegni per eccitarne maggiormente l'emulazione. Agostino ricorse tuttavia a Michelangelo quando si trattò di stimare l'opera eseguita da Raffaello nel 1514 in Santa Maria della Pace.

*
* *

La costruzione della villa di Agostino Chigi in Trastevere sembra che fosse assai inoltrata nel 1509, secondo quanto si può desumere da un passo dell'Albertini. Nel 1511 il palazzo era terminato e nel 1512 già trovava in Gallo Egidio ed in Blosio Palladio due poeti che ne decantavano le bellezze ed i pregi.

Baldassare Peruzzi aveva preceduto Sebastiano del Piombo nella decorazione della nuova dimora del ricco

mercante senese. Egli aveva avuto l'incarico di decorare la volta della loggia che guarda sul giardino colle storie di Perseo e di Medusa, nonchè i timpani delle lunette con i dodici segni dello Zodiaco. L'opera del Peruzzi era forse appena finita allorchè Sebastiano ricevette la commissione di dipingere le lunette della loggia stessa.

Le *Metamorfosi* di Ovidio, uno dei più brillanti monumenti della poesia latina, fornirono la materia alle pitture dell'artista veneziano. Il Vasari, parlando di queste pitture, dice che Sebastiano « vi fece alcune poesie di quella maniera ch'aveva recato da Vinegia, molto disforme da quella che usavano in Roma i valenti pittori di quei tempi ». [1]

Agostino Chigi scelse, forse dietro il suggerimento di qualche letterato umanista, alcuni degli episodi più brillanti del famoso poema che, per la grazia infinita del racconto, per la ricchezza dello stile e la inesaurabile varietà di espressione, fu giustamente chiamato nel sec. XV la *Bibbia dei poeti*. Gli episodî scelti furono i seguenti: Tereo che insegue Filomela e Progne, le figlie di Cecrope che guardano entro la cesta di vimini affidata loro da Pallade, la caduta di Icaro, Giunone sul carro tirato dai pavoni, Scilla che taglia i porpurei capelli a Niso dormiente, la caduta di Fetonte, Borea che rapisce Oritia, Flora che riceve il soffio di Zeffiro. [2]

1ª Tereo insegue Filomela e Progne. — Progne,

---

[1] Vasari, *Le Vite,* V, 567.

[2] Non possiamo dare alcuna riproduzione degli affreschi della Farnesina, non avendoci il proprietario concesso il permesso di eseguire fotografie.

sorella di Filomela, e figlia di Pandione re dell'Attica, si era congiunta in matrimonio con Tereo, re della Tracia. Avendo poi Tereo ingannato sua moglie e sedotta la cognata, Progne d'accordo con Filomela, per vendicarsi del marito, uccise il proprio figlio, ne pose le carni fatte a pezzi in un piatto dinanzi a Tereo e quindi fuggì con la sorella.

Tereo inseguì le due sorelle con una scure; quando esse stavano per essere raggiunte pregarono gli Dei che le mutassero in uccelli. Essendo state esaudite, Progne fu cambiata in rondine, Filomela in usignolo e Tereo in upupa.

> Lascian le Greche allor l' iniquo tetto
> E van fuor d'un balcon per l'aria a volo;
> Le quai volgendo alle lor membra il lume
> Si veggono men grandi aver le piume.
>
> Il dolor col desio della vendetta
> Rendon l'offeso re sì crudo e insano
> Ch'anch'ei fuor del balcon si lancia e getta,
> Per punir quelle due col ferro in mano.

La favola (Met. VI, 666) segue narrando come Filomela, « la greca senza favella » entrò e si nascose nel bosco più vicino, dove va piangendo tuttora il suo duolo di fronda in fronda con una melodia soavissima, non osando albergare entro le mura della città, vergognosa del suo incesto:

> Piangendo va il suo duol di fronda in fronda
> Con una melodia soave e bella.

Progne, che nonostante la terribile vendetta a cui diede effetto, fu innocente e monda di ogni altro errore, tornò

a fare il nido nel regio tetto e non ebbe vergogna della gente:

> Del sangue del figliuolo ancora ha il petto
> Macchiato, e se talor le torna a mente,
> Tanta pietà per lui la muove e ancide
> Che si querula un pezzo e alfine stride.

Sebastiano del Piombo nel rappresentare la poetica e passionale leggenda, scelse il momento culminante dell'azione, cioè quello che precede immediatamente la trasformazione dei protagonisti. Tereo, vestito di un abito rosso vinato, sta rivolto di profilo a destra, in atto di brandire una verga e di scagliarsi contro Progne e Filomela che stanno di fronte a lui. Una delle due donne, quella sul davanti, porta una mano sopra la testa che è fortemente girata verso lo spettatore mentre la figura è rappresentata di profilo. Essa indossa una veste verde ed un ampio mantello giallo con grandi sbuffi nelle maniche bianche della camicia. La figura dell'altra donna è visibile solo nella testa, sulla quale vola un piccolo uccello. Ambedue le sorelle, dalle bellissime forme, dai biondi capelli, dalle carnagioni chiare e trasparenti, ci richiamano alla mente il tipo delle cortigiane veneziane dipinte da Palma. La bellezza dei tipi e la vaghezza del colorito è superiore alla robustezza del disegno ed all'ordine della composizione. Queste scorrettezze di disegno sono evidenti specialmente nel braccio alzato di Tereo, e nei corpi delle due donne che sembrano confondersi fra loro in uno solo, per il contorcimento eccessivo della prima, per il braccio alzato che sembra appartenere in comune ad ambedue, per la mancanza assoluta di spazio interposto.

2ª Le figlie di Cecrope guardano dentro la cesta di vimini affidata loro da Pallade. — Nel libro II delle *Metamorfosi* (v. 553 e segg.) Ovidio canta la favola di Pallade che, avendo preso il mostro Erittonio, figlio di Efesto, ed avendolo rinchiuso in una cesta, lo affidò in custodia alle figlie di Cecrope re d'Atene, proibendo loro di aprire la cesta stessa. Il patto non fu osservato, e la terza delle tre sorelle

> . . . . . una e due volte e tre circonda
> La mal fidata e mostruosa culla,
> Chiama alfin l'altre, e scopre, e mostra e vede
> Il volto umano e 'l serpentino piede.

Nel centro della composizione sta seduta di profilo a destra una delle sorelle in veste gialla ricoperta da un ampio mantello verde. Accanto a questa, più indietro, l'altra sorella vista di faccia, con un corsetto giallo ed un grande mantello rosso. Ambedue hanno le ampie maniche bianche sbuffanti, i capelli biondissimi. Esse stanno in atto di alzare leggermente, furtivamente, il coperchio della cesta di vimini che sta presso di loro.

Due grossi uccelli volano attorno alle figure richiamando il fatto che la curiosità delle sorelle fu resa nota a Pallade dal corvo. Per sfondo, l'azzurro brillante del cielo solcato da leggere nuvole bianche a striscie orizzontali.

3ª La caduta di Icaro. — Nel libro VIII delle *Metamorfosi* (v. 225 e segg.) il poeta canta di Dedalo che, desideroso di tornare da Creta in patria nel più breve tempo possibile, fabbricate industriosamente le ali per sè e per il figlio Icaro colle piume dei più veloci uccelli, drizzò con

esse il volo verso l'Ionia. Ma nonostante gli avvisi ed i suggerimenti paterni

. . . . Icaro altero
Della vista del ciel troppo s'accese;
E spinto in su dal giovenil pensiero,
Troppo vicino al sol le penne stese.
. . . .

Il sole il dorso al giovane percuote,
E le composte cere abbrucia e fonde.
Invan l'ignude braccia Icaro scuote,
S'aiuta invan per non cader nell'onde.
L'aure con l'ali più prender non puote,
E cade, e chiama il padre, e 'l mar l'asconde.

Sebastiano del Piombo rappresentò Dedalo in basso, visto di schiena con le grandi ali aperte in atto di volare e di rivolgersi meravigliato verso il figlio che piomba dall'alto, a precipizio, mentre i frantumi delle ali distrutte si disperdono al vento.

L'incauto figlio si rivolge verso lo sventurato padre come per implorare soccorso.

Ambedue le figure sono completamente nude. Quella di Icaro, che si scorge di faccia, di sotto in su, in senso orizzontale, è coperta sul ventre da un leggero panno bianco svolazzante, a strie azzurre.

4ª GIUNONE GUIDA PER L'ARIA IL CARRO TIRATO DAI PAVONI, mentre sul carro della Dea Iris descrive il suo arco. — L'immagine di Iris che scende per l'arco vario e bello è espresso nel libro XIV delle *Metamorfosi* (v. 85).

Per l'arco vario e bello Iri discende
A ritrovar la misera regina.

Anche nel libro I (v. 722) è fatto cenno a Iri dall'arco incurvato come messaggiera di Giunone. Nel libro II (v. 531) poi è descritto il pavone che attende contento a servire la Dea, e si parla del carro lucente oltre ogni dire

Poichè la morte d'Argo e 'l suo gran lume
Fece sì belle al suo pavon le piume.

Sebastiano ha rappresentato Giunone seduta di profilo a destra sul carro che è tirato da due pavoni anzichè da uno. L'arco-baleno si disegna nel fondo del cielo.

La Dea tiene in mano una sottile verga ed indossa un manto bianco leggerissimo, appuntato sopra la spalla sinistra, e che lascia scoperta l'altra spalla ed il seno. La bionda testa è circondata da una ghirlandetta di fiori.

5ª Scilla taglia gli aurei capelli a Niso dormiente. — Il libro VIII delle *Metamorfosi* (v. 83 e segg.) contiene la favola di Niso re di Megara, il quale aveva avuto in dono dagli Dei un crine porpureo e fatale, da cui traeva la sicurezza della sua vita e del suo regno e soprattutto la virtù di potere resistere agli attacchi del re di Creta. La figlia di lui, Scilla, innamoratasi pazzamente del re nemico, recise il crine al padre dormente per porre la sua patria in mano di colui che era l'oggetto del suo amore.

Già nella prima e più morta quiete
Avea sepolti i miseri mortali,
E sparse il cor d'obliviosa lete
Il pigro sonno a tutti gli animali;
E 'l Re dentro alle mura più secrete
Dava riposo a' suoi diurni mali;
Quando (oh troppo empio error!) muta v'arriva
Scilla, e del crin fatale il padre priva.

La veneranda figura di Niso, dalla lunga barba bianca, giace addormentata, avvolta in un gran mantello verde ed in tunica azzurra, con la testa reclinata sul braccio ripiegato sopra l'origliere, rivolta verso lo spettatore. Scilla, protesa sulla testa del padre, taglia cautamente la porpurea chioma con due grandi forbici.

Sopra le due figure, contro lo sfondo del cielo azzurro, volano due neri corvi.

6ª Caduta di Fetonte. — (Met. II, 319 e segg.) Fetonte, l'ambizioso figlio di Elios, aveva spinto il suo ardire a tal segno da chiedere al padre che gli concedesse di essere per un sol giorno

. . . . duce
Del suo bel carro e della sua gran luce.

Nonostante le ripetute proteste del padre che cercava di dissuadere il figlio da questa prova che lo avrebbe condotto a sicura morte, Fetonte, salì sul carro magnifico, l'egregio dono di Vulcano, condotto dagli alati destrieri infuocati. Ma l'inesperto auriga, dopo avere pazzamente errato attraverso i cieli, in balìa dei destrieri imbizzarriti, precipitò sulla terra arsa, sui campi inceneriti, mentre il carro aurato volava in frantumi per l'aria:

Si volge in precipizio il corpo estinto
Ardendo l'aureo crin doppia facella;
E per l'aria all'ingiù gran tratto spinto,
Sembra quando dal ciel cade una stella;
E se non cade, e quel cadere è finto,
Pur par che cada e che dal ciel si svella.

Sebastiano ha rappresentato Fetonte nel momento in cui cade precipitosamente. Il bellissimo corpo del giovane è

quasi completamente nudo. Egli tiene avvolto intorno al braccio destro un leggiero panno bianco a striscie azzurre, che ricuopre in parte anche il ventre, e stringe nella mano destra un manto verde svolazzante per l'aria. La mano sinistra è portata alla testa in atto disperato. Due pernici volano per gli infiniti spazî attraversati nella sua precipitosa caduta dall'incauto figlio di Elios.

7ª Borea che rapisce Oritia. — (Met. VI, 702 e segg.) Borea, re della Tracia, innamoratosi di Oritia, figlia di Eritteo, re di Atene, non potendo avere dal padre la mano della fanciulla a causa dell'odio antico che divideva i due popoli, ricorse alla violenza:

Subito scuote l'ali ed alza il grido,
Trema per tutto il mare, e s'apre e mugge,
E rende polveroso il cielo e 'l lido,
E le biade e le piante atterra e strugge;
E vede in Grecia appresso al regio nido
Lei, che dal suo furor con molte fugge.
La toglie in grembo e volta a' Greci il tergo,
E torna colla preda al patrio albergo.

Cresce per l'aria il foco ch'entro il coce,
Mentre nel grembo suo la stringe e porta.
L'infelice fanciulla alza la voce,
Che si conosce abbandonata e morta.
Intanto il Vento rapido e veloce
Con preghi e con lusinghe la conforta,
Tanto che fa piegarla a' piacer suoi,
E la fa prima sposa e madre poi.

I due giovani corpi di Oritia e di Borea sono strettamente avvinti l'uno all'altro. Oritia è avvolta in un ampio mantello verde; ha le grandi chiome bionde sparse al vento

e sorride alle parole amorose che le sussurra da presso Borea, il quale batte nell'aria le poderose sue ali, fiero del suo ratto, felice della sua preda.

8ª Flora che riceve il soffio di Zeffiro, secondo quanto canta Ovidio nel libro I delle *Metamorfosi* (v. 107 e segg.):

> Zefiro i fior d'aprile e i fior di maggio
> Nutria con aura tepida e leggiera.

Sebastiano ha rappresentato Flora seduta in terra di profilo a sinistra, con veste gialla e con un grande manto paonazzo scuro. Essa è in atto di guardare in alto, portando il braccio sinistro al seno ed il destro sul ventre. Una nuvoletta di fumo bianco esce dalla sua bocca, come da quella di Zeffiro, di cui è soltanto rappresentata leggermente la testa di profilo, in alto, dinanzi alla dea.

9ª Testa colossale di un giovane. — Questa testa colossale eseguita non già a carbone, come generalmente si è creduto e si è scritto, ma dipinta a chiaroscuro sull'intonaco grezzo, è dalla tradizione popolare attribuita a Michelangelo. Il Buonarroti, essendo capitato un giorno alla Farnesina mentre Daniele da Volterra sarebbe stato in procinto di dipingere quella lunetta, avrebbe eseguito quel disegno per dare una lezione a Raffaello.

Ma questo racconto non ha nessun fondamento di verità, e si basa solo sopra la fantasia di coloro che non hanno saputo trovare una spiegazione allo stranissimo fatto per cui questa testa si trova nella 9ª lunetta a completare inaspettatamente l'opera iniziata da Sebastiano del Piombo.

Per quanto la tradizione che attribuisce quella testa

a Michelangelo sia riferita dal Titi [1] e da altri antichi scrittori, tuttavia essa non basa la sua veridicità sopra argomenti degni di fede.

Fig. 12 — Baldassare Peruzzi: Testa colossale
Roma, Farnesina.

Il Bracciolini, parlando di essa nel suo *Scherno degli Dei*, scritto nel 1627, si limitò a dire:

> Gran cosa è l'arte; e quei ch' han visto il sanno;
> Disegnata una testa col carbone
> Nella loggia de' Ghisi, anco il pennello
> Dietro a lei rimaner di Raffaello.

Michelangelo non poteva, nel tempo in cui Sebastiano eseguiva le lunette (finite prima del 1512), avere l'intenzione di dare una lezione a Raffaello, il quale non aveva

[1] Tit', *Descrizione*, etc., pag. 452.

ancora cominciato a dipingere nella Farnesina. E poi, francamente, non sarebbe stato questo il metodo più adatto e più opportuno!

D'altra parte non è possibile ammettere che quello spazio fosse lasciato vuoto da Sebastiano proprio perchè Michelangelo, qualche anno dopo, quando già le armature per le lunette erano state tolte e Raffaello aveva incominciata la decorazione delle pareti con la pittura della Galatea, se ne servisse per dare una lezione al suo rivale.[1]

Come spiegare dunque l'esistenza di quella testa?

Eugenio Müntz, ammettendo che essa possa essere stata eseguita da Michelangelo, crede poterne inferire che il Buonarroti fino da quel tempo si legasse in intima amicizia con Sebastiano del Piombo. Anzi, solo in questo modo, egli dice, si può spiegare la presenza di quella testa.[2]

Ma tutto ciò è, a nostro avviso, inammissibile. Innanzi tutto perchè quella testa non reca in nessuna parte l'impronta della maniera michelangiolesca, secondariamente perchè la storiella della lezione che Michelangelo avrebbe preteso di dare a Raffaello è, come abbiamo detto, assolutamente priva di fondamento.

Sebastiano non si poteva prestare, per qualsiasi ragione, a lasciare incompiuta l'opera sua, e ad ammettere nella serie delle sue lunette quel disegno, sia pure che esso dovesse essere eseguito da Michelangelo; e questi, del resto, a sua volta, non avrebbe certo voluto turbare con un'opera di un carattere totalmente diverso, la bella armonia della decorazione completa delle lunette.

---

[1] Vedi A. Venturi, *Guida della Farnesina*, pag. 28.

[2] *Une rivalité*, ecc.... pag. 391.

Oggi l'opinione generale dei critici tende a scartare definitivamente l'ipotesi e la storiella relativa a Michelangelo; ma i pareri non sono ancora concordi, propendendo alcuni ad attribuire quel disegno a Baldassare Peruzzi, altri a Sebastiano del Piombo. La questione non ha ricevuto ancora quella soluzione definitiva che, se non ci illudiamo, crediamo di potere dar noi con mezzi molto semplici.

Il Förster contraddisse all'ipotesi del Frizzoni relativa a B. Peruzzi, osservando che il Peruzzi dipinse solo la volta della sala e non ebbe alcuna parte nella decorazione delle altre lunette. [1]

Noi crediamo innanzi tutto che il disegno di quella testa debba considerarsi assolutamente come preesistente alla decorazione delle lunette eseguita da Sebastiano del Piombo. Una volta cominciata questa decorazione non vi era al mondo ragione plausibile per ammettere una stonatura di quel genere, che oltrepassa i limiti di alcune bizzarrie predilette dai nostri artisti della Rinascenza.

La testa doveva essere già disegnata su quella lunetta prima che Sebastiano mettesse mano all'opera propria. E da chi era essa stata eseguita? Certamente da Baldassarre Peruzzi. A confermare questo fatto crediamo che servirà definitivamente la prova che noi crediamo di potere aggiungere alle valide ragioni stilistiche già addotte da G. Frizzoni.

Basterà confrontare quella testa con le figure degli uomini trasformati in statue nella scena di Perseo che uccide la Medusa, dipinta dal Peruzzi nella volta della

---

[1] R. Förster, *Farnesina-Studien*, pag. 47.

sala stessa, e specialmente con le due figure che si trovano immediatamente a destra e a sinistra di Perseo. La grande testa della lunetta non è altro che uno studio fatto dal Peruzzi per la testa di una di queste figure (che sono molto simili fra loro), e più particolarmente per quella che è dipinta, quantunque in senso inverso da quella della lunetta, a sinistra della figura di Perseo. Quando il Peruzzi eseguì la decorazione della volta, le lunette erano ancora, naturalmente, tutte in bianco, ed egli dovette servirsi di questi spazî, che si trovavano a portata di mano, per eseguirvi alcuni schizzi e studi preparatorî per la pittura della volta stessa. La famosa testa dunque non è altro che uno di questi studi, che, essendo riuscito per se stesso un'opera d'arte di non scarso pregio, fu rispettato e conservato da Sebastiano del Piombo.

*
* *

Per quanto i miti che Sebastiano doveva illustrare nelle pitture delle lunette contenessero idee così belle da eccitare al sommo grado la fantasia di un giovane artista, pure, dobbiamo riconoscerlo, l'opera non riuscì, nel suo insieme, così felice come forse il Chigi stesso si aspettava.

Sebastiano si trovava per la prima volta in presenza di un ciclo di storie da illustrare con dei metodi nuovi per lui. Egli ebbe a cimentarsi, innanzi tutto, con le difficoltà della tecnica, poichè, per quanto ci consta, egli non aveva eseguito importanti pitture a fresco durante il suo soggiorno in Venezia; secondariamente, con la novità della materia, con l'astrusità del contenuto mitologico-filosofico del poema di Ovidio. La mitologia era rimasta

sempre estranea all'indole di Sebastiano, e, in genere, degli artisti veneziani, i quali preferirono sempre di trarre la loro ispirazione dal mondo della realtà piuttosto che da quello delle allegorie mitologiche, nonostante il potente alito di classicismo che nel secolo XV fu portato in tutta l'Italia settentrionale dalla scuola di Francesco Squarcione.

Inoltre, gli spazi delle lunette erano troppo angusti per dare il necessario svolgimento a degli episodi di un carattere così complesso come quelli delle *Metamorfosi*. La tirannia dello spazio costringe le figure di Sebastiano nelle loro azioni, ne impaccia i liberi movimenti. I personaggi del poema ovidiano spaziano in un mondo senza limiti, vivono in regioni fantastiche, alle quali la nostra immaginazione si ribella di assegnare un confine. Ed i confini invece erano ben segnati alla mano di Sebastiano. Di qui quella mancanza di spigliatezza e di robustezza che apparisce nel disegno delle figure, spesso segnate assai duramente nei loro contorni, prive di quella vita, di quella luce che avvolge del suo splendore le nobili forme concepite da Sebastiano del Piombo nelle opere precedenti.

La pittura della prima lunetta è forse la più debole di tutte riguardo alla composizione, nonostante la grande piacevolezza del colorito. Mal disegnato è il braccio di Tereo che colpisce con la verga le due sorelle; forzati gli atteggiamenti di queste, tanto che, come dicemmo, i due corpi sembrano confondersi fra loro

Migliore è la composizione della seconda lunetta, specialmente per la bella figura della donna seduta sul primo piano, avvolta nel suo ampio panneggiamento.

I due nudi di Dedalo e d'Icaro, benchè studiati molto

accuratamente, e leggermente eseguiti con impasto di colore limpido e luminoso, risentono, data specialmente la loro azione, della tirannia dello spazio a tal segno che l'occhio nostro non può che a gran fatica crearsi l'illusione del loro movimento nell'infinità dell'azzurro. La figura di Dedalo, anzichè volante, sembra seduta sopra il cornicione della lunetta. Giunone, nella quarta lunetta, non ha quella nobiltà che si compete alla dea, e il carro di lei non rifulge di quello splendore descritto da Ovidio.

La quinta lunetta, che occupa il centro della sala, è quella più curata e meglio riuscita nella bella figura di Scilla, nella rappresentazione dell'abbandono profondo del corpo di Niso addormentato. Il colorito è più forte, il disegno più robusto che nelle altre storie.

Parimente nella caduta di Fetonte, Sebastiano ha saputo trarre dal suo pennello tutte le migliori risorse, nello studio del nudo corpo del bel figlio di Elios, che ci richiama alla mente l'elegante figura del San Giovanni Battista nel quadro di San Giovanni Crisostomo.

La lunetta contenente il ratto di Orizia non ci permette più un esame sicuro per i danni sofferti, mentre la figura di Flora che occupa la seguente, non riesce a farsi ammirare per la grossolanità delle sue forme e per la pesantezza del suo colorito.

Alle difficoltà precedentemente enumerate, un'altra non lieve si aggiungeva per Sebastiano: quella, cioè, di armonizzare la propria opera con quella già eseguita dal Peruzzi nella volta e nei timpani. Ben altra era l'educazione artistica del pittore senese, il quale, pure prendendo le sue forme dal Sadoma e dal Pinturicchio, aveva saputo adattarle mirabilmente all'antico, e dar loro una

veste classica. A Sebastiano del Piombo mancò questa forza di adattamento.

L'effetto decorativo dell'opera del Peruzzi è assai maggiore perchè basato sopra i canoni di un più severo rigore architettonico, canoni applicati con garbo, con compostezza, con grazia squisita. Sebastiano del Piombo non seppe sacrificare niente della sua natura eminentemente veneziana, ed adottò un sistema di proporzioni del tutto differente da quello adottato dal Peruzzi; ma l'opera di lui non vive in uno stretto nesso architettonico colle parti che è destinata ad ornare, e non riesce a fondersi colla decorazione preesistente. Essa ci si presenta tuttavia come straordinariamente piacevole per l'eleganza delle linee, per la vaghezza del colorito, e per uno spirito insolito di libera giocondità che anima forme e colori, dando loro una veste che non è indegna di figurare accanto a quella di cui si ammantano le nobili creazioni di Baldassarre Peruzzi.

*
* *

L'opera di Sebastiano del Piombo nella villa di Agostino Chigi non è limitata alla decorazione delle lunette della loggia sul giardino. Al nostro artista fu dato altresì l'incarico di eseguire alcune pitture sulle pareti della loggia stessa ed a lui si deve, secondo il Vasari, la figura del Polifemo dipinto accanto alla Galatea di Raffaello.

Se non che l'esecuzione di questa figura sembra non avere seguìto immediatamente quella delle lunette, terminata nell'anno 1511. [1]

---

[1] Blosio Palladio descriveva l'opera di Sebastiano nel suo *Suburbanum Agustini Chigi*, uscito alla luce il 27 gennaio 1512

Crowe e Cavalcaselle credettero che la figura di Polifemo, eseguita come saggio da Sebastiano, fosse stata disapprovata dal committente e che, in seguito a ciò, circa il 1512, Sebastiano stesso cessasse di dipingere alla Farnesina. Da questa data, che avrebbe segnato il trionfo di Raffaello a danno di Sebastiano, sarebbe incominciata quella grande rivalità fra i due artisti che andò sempre più accentuandosi con l'andare degli anni.

Ma Raffaello, come possiamo dedurre da una lettera di lui, indirizzata a Baldassare Castiglione, eseguì probabilmente la Galatea nel 1514, e non già nel 1511-1512, come vollero alcuni scrittori, i quali, osservando che Blosio Palladio nella sua descrizione pubblicata nel 1512 accennava ad una Venere uscita dal mare sopra una conca, credettero di vedere in quei versi un'allusione alla Galatea stessa. Ma la composizione di Raffaello fu sempre, come osservò il Förster, qualificata per una Galatea, mai per una Venere, e le parole del Palladio sono da porsi in relazione con una figura eseguita da Baldassare Peruzzi avanti il 1512 nei timpani delle lunette.[1]

Ora, poichè il Vasari, dopo aver parlato delle pitture eseguite da Sebastiano del Piombo nelle lunette ci dice espressamente: « avendo fatto Raffaello nel medesimo luogo una storia della Galatea, vi fece Bastiano, come volle Agostino, un Polifemo in fresco allato a quella » e poichè il Vasari stesso nella prima edizione della sua

---

(*Impressum Romae per Jacobum Maxochium Romanae Academiae Bibliopolam. Anno salutis MDXII die XXVII Januarii*).

[1] Vedi A. Venturi, *La Farnesina*, Roma, 1890, pag. 29 e seg. R. Förster, Op. cit. pag. 19 e segg.

opera sembra insistere nello stabilire questa precedenza dell'opera di Raffaello rispetto a quella di Sebastiano, dicendo: « aveva Raffaello fatto in questo medesimo luogo una storia di Galatea e Sebastiano non stette molto che fece un Polifemo in fresco allato a quella » non avendo noi, in questo caso, nessuna ragione per dubitare della veridicità del biografo aretino, dobbiamo credere il Polifemo eseguito quasi contemporaneamente alla Galatea di Raffaello, verso l'anno 1514, cioè a circa due anni di distanza dalle pitture delle lunette.

Forse non è arrischiato il supporre che Agostino Chigi pensasse di fare eseguire a Sebastiano del Piombo tutta la decorazione delle pareti della loggia stessa, e che poi l'opera fosse affidata, per una ragione che non conosciamo a fondo, al pennello dell'Urbinate. Certamente la rottura che in questo tempo avvenne fra Sebastiano e Raffaello deve avere avuto delle ragioni assai gravi. Che l'opera di Raffaello si sia confusa ed in certo modo sovrrapposta a quella di Sebastiano sembra essere attestato anche dal fatto che accanto alla versione vasariana che attribuisce il Polifemo a Sebastiano, ne esiste un'altra, meno attendibile però, che fa capo ad una lettera di Paolo Giovio, nella quale è ricordato Raffaello come autore della pittura del Polifemo. [1]

Ad ogni modo la rappresentazione del Polifemo doveva essere, iconograficamente, strettamente collegata con quella della Galatea, secondo la comune fonte poetica delle stanze di Agnolo Poliziano. Il Polifemo infatti è rappresentato seduto di profilo a destra sopra uno scoglio a piè di un

---

[1] Vedi la lettera riportata dal Förster. Op. cit. pag. 26.

albero in riva al mare, in atteggiamento di profonda mestizia, col capo reclinato sopra una spalla, con la zampogna nella mano destra, con lo sguardo desioso rivolto verso la Ninfa che è trascinata leggermente sulle onde del mare dal rapido corso dei delfini, e gira soavemente il capo verso l'innamorato Ciclope.

> Gli omer setosi a Polifemo ingombrano
> L'orribil chiome e nel gran petto cascono
> E fresche ghiande l'aspre tempie adombrano.
> D'intorno a lui le sue pecore pascono
> Nè a costui dal cor già mai disgombrano
> Li dolci acerbi lai che d'amor nascono;
> Anzi tutto di pianto e dolor macero
> Siede in un freddo sasso a piè di un acero.
>
> Dall'una all'altra orecchia un arco face
> Il ciglio irsuto lungo ben sei spanne:
> Largo sotto la fronte il naso giace:
> Paion di schiuma biancheggiar le zanne:
> Tra' piedi ha il cane; e sotto il braccio tace
> Una zampogna ben di cento canne;
> Lui guata il mar ch'ondeggia, e alpestre note
> Par canti, e mova le lanose gote.

Oggi, disgraziatamente, ben poco si può giudicare dell'opera di Sebastiano in questa figura completamente ridipinta. Anche la forma primitiva è scomparsa sotto i tratti eseguiti dal restauratore, e la posa originaria è quasi del tutto alterata.

Un'idea più esatta di quello che doveva essere il Polifemo ideato da Sebastiano del Piombo può esserci data forse da un disegno a penna esistente nel Museo Wicar di Lilla, ritenuto erroneamente, fino a pochi anni or sono, come opera di Tiziano, e giustamente rivendicato dal Mo-

relli al nostro artista.[1] Il disegno riproduce soltanto la parte superiore del corpo del Polifemo, in un atteggiamento assai differente da quello dell'affresco: infatti, l'innamorato Ciclope stringe contro il petto la zampogna con ambo le mani, mentre nell'affresco egli tiene lo stesso strumento nella mano destra abbassata sullo scoglio, ed impugna il lungo bastone nella mano sinistra portata innanzi.

Oltre che per riprodurci la figura del Ciclope nella sua forma primitiva, il disegno del Museo di Lilla ha un interesse eccezionale, perchè è uno dei pochissimi disegni, a noi noti, eseguiti da Sebastiano in questo primo periodo della sua dimora in Roma, e che ci dànno un esempio della sua maniera ancora completamente veneziana.

Fig. 13 — Sebastiano del Piombo: Polifemo
Disegno della collezione di Lilla.

[1] *Musée Wicar. Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et grisailles* par H. Pluchart, Lille, 1889, pag. 132, n. 556. Disegno eseguito a penna su carta bianca, alto m. 0,128, largo m. 0,130.

CAPITOLO IV.

Ritratti (1511-1514) — La " Fornarina „ (Uffizi) — Ritratto di gentiluomo (presunto di Raffaello - Gall. di Budapest) — Ritratto del Card. del Monte — Il " Violinista „ (già collez. Sciarra, ora collez. Rothschild, Parigi) — Ritratto del Card. Ferry Carondelet (collez. Lord Grafton, Londra) — " L'uomo ammalato „ (Uffizi) — Ritratto di uomo (collez. Tucher, Vienna).

Sebastiano non era per natura inclinato alla pittura di indole classica ed umanistica. Egli invece portava con sè quello che era il patrimonio vero della pittura veneziana, l'amore per le grandi composizioni religiose e soprattutto l'amore per il ritratto.

Il ritratto, questa forma d'arte che costituiva il trionfo della scuola veneziana e della fiorentina, era poco coltivato in Roma al principio del secolo XVI. La scuola romana rifletteva, sotto questo rispetto, le tendenze della scuola umbra, nella quale pure questo ramo artistico non aveva trovato grandi cultori. Raffaello, che era in quegli anni il principale rappresentante della scuola umbra non solo, ma l'astro maggiore della pittura in Roma, aveva eseguito ed eseguiva solo pochi ritratti al di fuori di quelli dei sovrani suoi mecenati e degli amici più intimi.

Egli, in certo modo, continuava in Roma le tradizioni dell'arte fiorentina del 400, con l'introdurre numerose serie di ritratti nelle sue composizioni storiche ed allegoriche. Coloro che non avevano avuto una parte molto importante nella vita dell'artista, dovevano contentarsi di questa funzione puramente decorativa che era loro assegnata.

Sebastiano, invece, dopo aver pagato il suo primo tributo al mondo classico ed umanistico con l'esecuzione degli affreschi nelle lunette della Farnesina, rappresentanti scene tolte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, ricercò e ritrovò l'espressione sincera dell'indole sua in un gruppo di ritratti che verremo esaminando, e che aprono la numerosa serie di quelli da lui eseguiti fino agli ultimi anni della sua carriera artistica.

È ragionevole supporre che Sebastiano non attendesse ad altri lavori importanti durante l'esecuzione degli affreschi della Farnesina, tanto più che, come abbiamo visto, quella decorazione dovette essere eseguita in limiti di tempo assai ristretti.

Abbiamo visto altresì che fra l'esecuzione delle lunette (1511) e quella del Polifemo (1514) dovettero probabilmente intercedere quasi tre anni. Ed è appunto in questi anni che noi dobbiamo far rientrare la produzione di quei ritratti cui abbiamo accennato e che hanno per noi il massimo interesse, sia per il loro eccezionale valore intrinseco, sia per lo studio dell'evoluzione artistica dello stile di Sebastiano. Furono questi gli anni nei quali Sebastiano e Raffaello si trovarono uniti dai vincoli di un'intima fratellanza artistica; questi vincoli furono anzi così stretti che le due personalità si confusero spesso in una

sola, e molte opere uscite dalla mano del pittore veneziano in questo periodo felice, furono, fino a poco tempo fa, considerate come prodotto di quella del divino urbinate.

Il ritratto della *Fornarina* degli Uffizi occupa il primo posto in questo gruppo di opere (fig. 14). È noto ormai che il nome della Fornarina che accompagna, ed accompagnerà ancora, chi sa per quanto tempo, questo ritratto nella tradizione popolare, è altrettanto inesatto quanto l'antica attribuzione a Raffaello.

Il celebre quadro ci presenta una donna di nobile condizione, nel fiore degli anni e della bellezza, vestita del popolare costume romano. Essa è raffigurata a mezzo busto, rivolta di tre quarti a sinistra. Ha i capelli, di colore bruno caldo, leggermente ondulati, e cinti da un sottil cerchio ornato di piccole foglie d'oro. Porta agli orecchi un cerchietto parimente in oro, dal quale pende una perla, e indossa una camicetta bianca alquanto scollata, ornata, intorno allo scollo, di una elegante orlatura. Sopra alla camicetta un corsetto di velluto rosso, e sulla spalla sinistra una ricca pelliccia che essa sostiene con la mano destra portata dinanzi al petto, aprendo fortemente le dita, secondo un bel gesto caratteristico, prediletto dai pittori veneziani. Benchè l'aspetto esteriore di questa figura ci si presenti a prima vista come quello di un tipo puramente romano, pure il suo carattere intimo è ancora completamente veneziano nell'esuberante floridezza della morbida carnagione, nel regolare ovale della faccia, nel taglio degli occhi grandi, soffusi da un certo molle languore, nei capelli acconciati secondo la moda veneziana. [1]

---

[1] Tela: a. 0.66; l. 0.53.

L'opera è eseguita in Roma, ma la donna è vista attraverso il prisma della bellezza veneziana, e si presenta a noi come una sorella delle opulente matrone eternate dal pennello di Tiziano e di Palma il vecchio. A nessuno può sfuggire la stretta parentela che lega questa figura con quella della Maddalena, rappresentata da Sebastiano nel quadro di San Giovanni Crisostomo (cfr. fig. 8).

La figura della Fornarina sembra quasi derivare da una stessa imagine abituale, da un tipo simile a quello che servì a Sebastiano anche per la figura della collezione Cook (cfr. fig. 10). La Maddalena della collezione Cook, anzi, ben si può considerare come un termine di passaggio fra le figure di San Giovanni Crisostomo e la Fornarina degli Uffizi. Tutte e tre ci presentano la stessa foggia nella pettinatura non solo, ma gli stessi, quasi identici tratti fisionomici nell'ovale regolarissimo del volto, negli occhi grandi, nel naso piuttosto piccolo, nella bocca pure regolarissima, nel mento rotondeggiante e nel collo robusto. Si confronti specialmente la mano della Fornarina con quella della Maddalena Cook, e non si potrà fare a meno di notare un'analogia strettissima nella forma delle dita, nell'attaccatura del polso, nella linea generale del braccio. Le tre opere d'arte riflettono un unico, quasi identico tipo di bellezza, un tipo che veniva formandosi nell'arte di Sebastiano, e che, pure attraverso la sua evoluzione, doveva mantenersi quasi costante anche nelle opere dell'età più avanzata di lui. Questo stesso tipo si faceva notare, come vedemmo, anche nelle varie figure di donne nelle lunette della Farnesina, dove però l'arte di Sebastiano manteneva ancora un'impronta veneziana più forte che nel ritratto degli Uffizi. Nel ritratto della Fornarina l'arte di Seba-

Fot. Alinari

Fig. 14 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di donna detta « La Fornarina »
Firenze, Galleria degli Uffizi.

stiano è già profondamente modificata. Nelle lunette della Farnesina egli aveva potuto fare astrazione quasi completamente dalla natura e dall'ambiente artistico che lo circondava in Roma; nella Fornarina, invece, la romanità si afferma potentemente e si afferma ancor più il talento assimilatore dell'artista.

Passato, negli anni suoi giovanili, dalle rigorose forme belliniane agli splendori smaglianti delle visioni giorgionesche, Sebastiano si lascia adesso di buon grado conquistare dal possente alito di romanità che spira intorno a lui; soprattutto, la sua individualità si piega ossequente dinanzi al genio di Raffaello.

Il ritratto della Fornarina riassume felicemente le due tendenze che, nella loro unione, dovevano caratterizzare la produzione di questo periodo: la giorgionesca e la raffaellesca. Lo scolaro di Giorgione si manifesta nel modo di colorire vivido e caldo, e specialmente nel trattamento della pelliccia e delle vesti. L'arte di Raffaello si fa sentire in una certa levigatezza della superficie, in una maggiore determinatezza delle linee di contorno, in una ricerca più accurata di tutte quelle sfumature impercettibili che possono contribuire a completare l'espressione di una fisionomia.

Michelangelo non è ancora apparso sull'orizzonte, o, per lo meno, non ha ancora portato nell'arte di Sebastiano quella nota di potente grandiosità che doveva dominare le opere dell'età più avanzata del nostro artista. Quando la grande figura del Buonarroti si avvicinerà a quella del pittore veneziano, questi come vedremo non cercherà più di dare alle sue creazioni quel profumo di grazia e di gentilezza che ammiriamo ancora nella For-

narina. Con una tecnica più semplice, Sebastiano si studierà, dietro le orme del gran fiorentino, di imprimere ai suoi personaggi la grandiosità che deriva da una visione più semplice, dalla ricerca di un rilievo più scultorio, e non si curerà d'altro che di rendere la risultante complessiva dei tratti fisionomici nella espressione sintetica di un temperamento.

***

La data dell'anno 1512, segnata nel fondo del ritratto della Fornarina, ci serve per stabilire approssimativamente i limiti di tempo entro i quali Sebastiano del Piombo dovette eseguire gli altri ritratti che verremo esaminando, e che per gli strettissimi rapporti che essi presentano coll'arte di Raffaello, furono, al pari della Fornarina, attribuiti per lungo tempo all'Urbinate.

Data molto probabilmente da questo stesso anno 1512, o dal successivo, il ritratto della Galleria di Budapest, proveniente dalla collezione Scarpa di Motta di Livenza nel Friuli, considerato un tempo come il ritratto del Tebaldeo eseguito da Raffaello, ed oggi concordemente attribuito dagli studiosi a Sebastiano del Piombo (fig. 15).

Il bel gentiluomo è rappresentato a mezza figura, grande al vero, rivolto di tre quarti a destra. Indossa un abito nero molto scollato, che lascia scoperta sul petto la bianca camicia, e sopra dell'abito un ampio mantello. Porta in testa un berretto nero fortemente inclinato sulla tempia sinistra; ha lunghi capelli, divisi sulla fronte. I tratti del volto sono molto regolari; gli occhi grandi sono soffusi di un certo molle languore. Una leggiera lanugine ricuopre il labbro superiore e le guancie.

La mano destra stringe un rotulo, ed è, al pari della sinistra, portata in avanti e poggiata sopra un parapetto. Nel fondo, a destra, una finestra si apre sulla campagna. Un colorito caldo riveste la magra persona dal tipo di Nazzareno, dall'atteggiamento dignitoso e composto, dall'espressione pensosa.

Benchè Sebastiano mostri, anche in questo ritratto, di non aver guardato invano alle opere di Raffaello, e, per certi particolari, anche a quelle di Michelangelo, tuttavia egli non ha ancora sacrificato a quei grandi la sua natura profondamente veneziana. Le reminiscenze di Giorgione fanno capo specialmente nel fondo di paese, nel cielo che stende le sue calde nubi sopra l'azzurro intenso delle colline lontane, sugli abituri dei campagnuoli sparsi nella campagna. [1]

Il ritratto di Budapest, come abbiamo già detto, veniva considerato nella collezione Scarpa come quello del poeta ferrarese Antonio Tebaldeo, ed identificato con quello stesso che il Bembo ricorda in una sua lettera scritta al cardinale di Santa Maria in Portico.

A provare l'insussistenza di tale identificazione basta il fatto che il Tebaldeo aveva già oltrepassato il suo cinquantesimo anno di età nell'anno in cui Raffaello lo raffigurava nel suo affresco del Parnaso (1511).

Esclusa tale versione relativa al Tebaldeo, il Morelli emise l'ipotesi che il quadro di Budapest potesse rappresentare il ritratto stesso di Raffaello nell'età di 26 o 27 anni, fatto dal suo ammiratore d'allora, Sebastiano del

[1] Vedi A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest. L'Arte,* 1900, pag. 25 e seg.

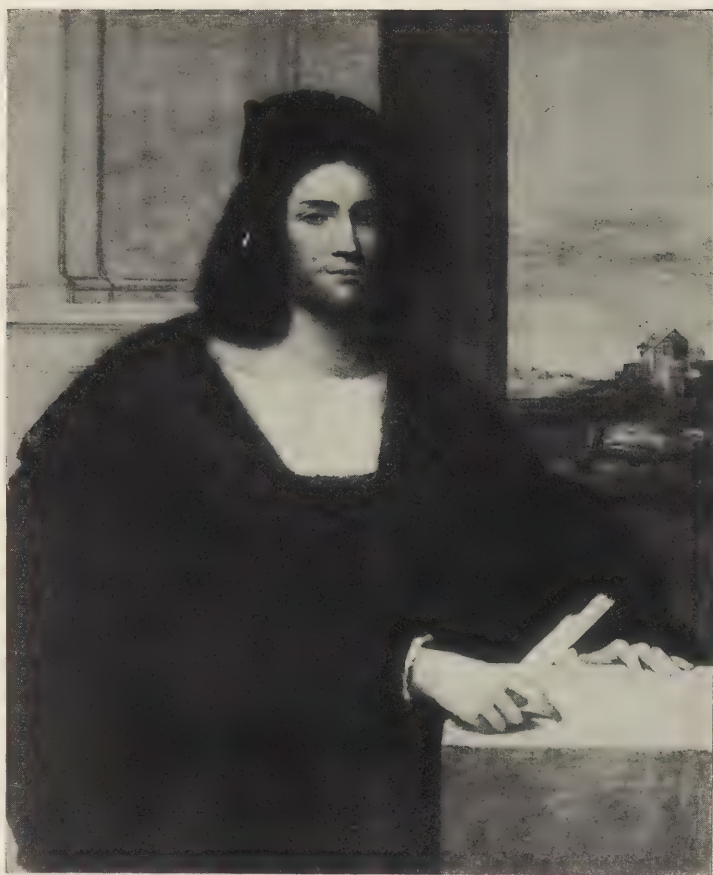



Fig. 15 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di gentiluomo
Budapest, Galleria.

Piombo. Si ritornò così sopra un'antica denominazione, giacchè questo ritratto è con tutta probabilità quello stesso che in un inventario della Galleria Estense in Modena, del 1720 circa, è indicato semplicemente: « Raffaello. Ritratto di se stesso ». [1] Però i risultati dell'iconografia raffaellesca sembrano non confermare pienamente l'ipotesi emessa dal Morelli. [2] Ogni ritratto giovanile dai capelli spioventi, eseguito nella seconda decade del secolo XVI, fu, come giustamente osserva A. Venturi, indicato sempre come imagine dell'Urbinate.

Pur ritenendo l'opera come eseguita da Sebastiano del Piombo, noi dobbiamo considerarla come il semplice ritratto di un ricco gentiluomo a noi sconosciuto, nel fiore dei suoi anni, forse di professione letterato, come sembrerebbe attestare il rotulo che egli tiene nella destra.

Il ritratto però non può, a nostro avviso, essere collocato in un tempo tanto inoltrato, come volle il Propping, [3] cioè intorno all'anno 1517. Questa data viene a contradire apertamente coi dati positivi che noi possediamo intorno all'evoluzione artistica di Sebastiano del Piombo. Il quadro di Budapest verrebbe in tal modo ad essere riportato ad un tempo prossimo all'esecuzione della *Resurrezione di Laz-*

---

[1] Vedi A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena.* Modena, Toschi, 1882.

[2] L'ipotesi del Morelli fu seguita da G. Frizzoni, il quale notò somiglianza fra questo e i ritratti di Raffaello eseguiti da Marcantonio Raimondi e da Marco Dente. G. Frizzoni, *La pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza nel Friuli.* (*Archivio storico dell'Arte,* 1895, pag. 409 e seg.).

[3] F. Propping, *Die kunstlerische Laufbahn des Seb. del P. bis zum Tode Raffaels.* Leipzig, 1892, pag. 52.

zaro (1517-19), nella quale l'artista, allontanatosi già completamente dalla maniera raffaellesca, mostra di seguire più da vicino il fare di Michelangelo. In questo ritratto invece Sebastiano non ha ancora sacrificato completamente la sua natura veneziana all'imitazione del grande fiorentino. L'armonica fusione di elementi giorgioneschi e raffaelleschi costituisce la caratteristica principale di questo dipinto, come delle altre opere eseguite da Sebastiano fra il 1512 e il 1514. Il paesaggio del fondo è quello che ancora conserva maggiormente il carattere veneto, tanto in questa come in altre opere posteriori. Il paese, al quale Giorgione aveva concessa tanta importanza nelle sue composizioni, rifletterà sempre, anche attraverso le michelangiolesche creazioni dell'età matura di Sebastiano, l'anima profondamente veneziana del nostro pittore, e mostrerà, nel fondo dei suoi quadri, il fondo originario della sua educazione artistica.

Un ritratto che cronologicamente e stilisticamente deve esser ravvicinato al preteso Raffaello di Budapest, è quello del cardinale Antonio Ciocchi del Monte Sansovino, detto più comunemente *Cardinale del Monte* (fig.16). Il pregevole dipinto fu ritrovato in Roma verso l'anno 1845, e fu salutato dagli studiosi d'allora come una delle più insigni pitture uscite dalla mano di Raffaello, e rimaste sconosciute fino a quel tempo. [1] L'attribuzione

[1] Questo ritratto, esistito già in Roma presso il sig. Leopoldo Fabri, è partito, ora è qualche anno, per ignota destinazione; dicesi per l'Inghilterra. Noi lo conosciamo solo attraverso la tradizione orale di coloro che l'hanno veduto, e per mezzo della

non era del tutto ingiustificata, considerata la grande affinità che lega quest'opera, come tutte le altre uscite dal pennello di Sebastiano del Piombo in questi anni (1512-14) con le migliori creazioni dell'Urbinate. Il cardinale Antonio Ciocchi era nato a Monte Sansovino presso Arezzo nel 1461. Dottissimo in ogni scienza legale, reputatissimo per singolare prudenza, il famoso giureconsulto ottenne nel 1503 da Giulio II il vescovato di Città di Castello, e nel 1506 l'arcivescovato di Siponto. Fu daprima uditore della Sacra Rota, quindi della Camera Apostolica, nei quali uffici mostrò un'inflessibile rettitudine di giudizio. Nel 1511 fu da Giulio II nominato cardinale del titolo di San Vitale in Ravenna. Sostenne cariche importantissime in molte legazioni dello Stato pontificio, e durante l'assenza di Clemente VII nel 1528, fu scelto a legato di Roma. Fu nominato vescovo di Porto nel 1524, e morì in Roma ai 20 settembre 1533 in età di 72 anni. Sul sepolcro di lui in San Pietro in Montorio (1ª cappella a s.) si legge un magnifico elogio fattovi porre dal nipote papa Giulio III.

Sebastiano del Piombo rappresentò il cardinale a mezza figura, grande al vero, rivolto di tre quarti verso destra, colla testa coperta di un berretto nero, con una veste pure di color nero e una sopravveste rossa con larghe

---

fotografia e della incisione del Calamatta che riproduciamo. Vedi una descrizione dettagliata nel *Diario di Roma*, 18 aprile 1846, dove si dà un ampio resoconto della scoperta del dipinto. Non si conoscono bene le vicende di questo ritratto. Sembra però che appartenesse alla Galleria Medicea, vedendovisi impresso dietro il marchio di quella e il n. 129. È dipinto su tavola e misura piedi parigini: a. 2.8; l. 2.2.

Fig. 16 — Sebastiano del Piombo: Ritratto del Card. Del Monte.
(Da un' incisione del Calamatta)

maniche foderate di seta nera arabescata, in atto di tenere una carta colla mano destra posata sopra un davanzale ricoperto di un tappeto verde, e colla sinistra piegata verso il petto. Sul davanzale, a sinistra, sta accovacciata una piccola scimmia. Il fondo del quadro è costituito da una stanza con pilastri d'ordine toscano; a destra si apre una finestra che lascia intravedere un ridente lembo di paese con alcuni alberi e con alcune case diroccate.

La testa del cardinale, coi capelli abbondanti sulle orecchie, dai lineamenti molto pronunziati, dagli occhi grandi, dal naso abbastanza lungo, dalla bocca alquanto larga, dal mento forte, dalla barba rasa, mostra i tratti di un uomo che ha da poco oltrepassato la cinquantina. Questa età concorda pienamente colle caratteristiche particolari dell'arte di Sebastiano negli anni immediatamente successivi al 1511. Giustamente anche da coloro che ritennero il dipinto come opera di Raffaello fu assegnata a questo ritratto una data oscillante fra il 1511 e il 1516, e fu ravvicinato al tempo in cui l'Urbinate dipinse la *Madonna di Foligno*, specialmente in base al confronto con la figura di Sigismondo Conti inginocchiato dinanzi alla Vergine. Le affinità infatti sono evidenti. Noi abbiamo ormai accennato più volte all'intimo scambio che si era stabilito in quegli anni fra l'arte di Sebastiano e quella di Raffaello. Le osservazioni fatte per il preteso Raffaello di Budapest possono applicarsi perfettamente al ritratto del cardinal del Monte, che presenta con quello strettissime analogie anche per l'atteggiamento della persona (cfr. specialmente la mano destra) e per la disposizione di essa rispetto al fondo, nel quale si apre la solita

finestra che lascia intravedere un lembo di paese ancora prevalentemente giorgionesco. [1]

***

La confusione che si è fatta fra i quadri di Raffaello e quelli di Sebastiano eseguiti fra il 1511 e il 1514 non si limitata soltanto ai tre ritratti che abbiamo preso in considerazione, ma si estende anche ad un quarto ritratto non meno famoso di quelli: il *Violinista* attribuito a Raffaello della collezione Rothschild di Parigi, esistente un tempo nella collezione Sciarra di Roma (fig. 17).

Poche altre opere d'arte hanno esaurito sulla penna degli scrittori tutte le formole dell'ammirazione e dell'entusiasmo al pari di questo ritratto, nel quale Sebastiano ha saputo rivaleggiare felicemente colle migliori creazioni di Raffaello, per la perfezione tecnica, per l'efficacia e la nobiltà dell'espressione, per essere riuscito a tradurre, colla massima facilità apparente, il carattere fisico e morale del suo modello in una immagine ugualmente perfetta dal punto di vista della verità e dello stile.

---

[1] È da notarsi la strana particolarità della scimmia. Sembra che questo fosse un animale prediletto della casa del cardinale. Si sa infatti che il Card. Gianmaria del Monte, poi divenuto papa col nome di Giulio III, e nipote del card. Antonio qui rappresentato, affidò in custodia una scimmia ad un suo nipote, Innocenzo del Monte, il quale diventato a sua volta cardinale, fu chiamato comunemente il cardinale Scimmia. Nel caso presente però è da escludersi assolutamente che possa trattarsi di questo cardinale del Monte, che nacque verso il 1532, e acquistò la porpora nel 1550, quando già Sebastiano era morto da tre anni.

Il giovane musicista, fiorente di bellezza, eleva a mezzo busto la sua nobile e gentile figura contro un fondo grigio verdastro, dietro di un parapetto che si estende sul primo piano per tutta la larghezza del quadro, formante una specie di gradino a destra, secondo un motivo tutto veneziano, e recante la data MDXVIII. Ha la testa girata di tre quarti a destra e porta un berretto nero leggermente inclinato da un lato. Gli abbondanti capelli di color bruno caldo, divisi sulla fronte, incorniciano i lineamenti regolarissimi del volto. Gli occhi guardano lo spettatore con espressione di giovanile dolcezza, con un languore quasi di sogno, non disgiunto però da una specie di altera compiacenza. Il naso è di una delicatezza aristocratica, la bocca freschissima e fortemente marcata rispecchia lo stesso sentimento degli occhi, la forza del carattere, la dolcezza dell'anima. Il mento è esso pure alquanto accentuato e marcato da una leggera infossatura. Uno spirito di raffinata virtuosità sembra animare e consumare nello stesso tempo questi lineamenti senza magrezza, ma senza eccessiva robustezza, velati da un misterioso incanto di luci e di ombre, che nel perfetto equilibrio della loro tonalità e dei loro rapporti sembrano riflettere le doti di quest'anima privilegiata. Il vestito è semplice, di colore verde, guarnito con striscie di velluto nero, ed arricchito di un'ampia pelliccia intorno al collo a somiglianza del ritratto della Fornarina e della Dorotea di Berlino. La mano sinistra sporge dinanzi al petto, velata da un'ombra sapientemente diffusa, e stringe l'archetto del violino ed un ramo di alloro.

« Ecco un'opera completa, esclama il Gruyer, squisita in tutte le sue parti, e che pure sembra creata tutta di

Fig. 17 — Sebastiano del Piombo: « Il Violinista »
Parigi, Collezione Rothschild.

7

primo getto, tanto lo sforzo e lo stento ne sono lontani. Il colore è trasparente e non nasconde nulla della linea che è di una correttezza impeccabile. Non si scorgono nè tocchi, nè impasti, nè alcuna di quelle brutalità e di quelle istrionerie di pennello per mezzo delle quali i pittori che non sono maestri cercano di meravigliare lo spettatore che essi non possono conquistare. L'armonia di questa pittura, pure essendo di una soavità deliziosa, è di una potenza rara. Quantunque le ombre siano moderate e le luci non abbiano niente di splendente e i passaggi niente di brusco, tutto si illumina come per incanto. Mai la natura, senza cessare di essere vera, è stata meglio interpetrata, più libera dalle minuzie e dalle sottigliezze, più affrancata da tutto ciò che la menoma, più completamente messa in possesso del suo vero carattere, delle sue facoltà dominanti. Questo ritratto lascia dietro di sè come un'idea di più ed imprime nella memoria un ricordo che non si cancella. Si prova, guardandolo, quella calma che rivela la purezza della grande arte. È, in realtà, la vita stessa rischiarata dalla bellezza di una grande anima ». [1]

Queste parole entusiastiche, che il Gruyer dedica al celebre ritratto, che egli peraltro considera come uscito dal pennello di Raffaello, non perdono niente del loro significato e della loro opportunità applicate all'opera di Sebastiano del Piombo.

I lineamenti del volto, dai contorni segnati dolcemente, riproducono un tipo di bellezza tutto raffaellesco, ma il colorito è ancora tutto veneziano nella trasparenza rossastra delle carni, nell'impasto grasso, nell'equilibrio

[1] Gruyer, *Raphael peintre de portraits*. Paris, 1881, II, 150.

perfetto delle luci e delle ombre, nella concentrazione sintetica dell'effetto quale non troviamo mai in Raffaello, nella semplicità di certi contrasti, nella morbidezza di certi passaggi, nel modo di trattare le mani, i capelli, e sopra tutto la pelliccia, in tutto simile, come dicemmo, a quella della Fornarina.

La data dell'anno MDXVIII scritta sul parapetto è da ritenersi apocrifa, o per lo meno alterata, sia per la proporzione molto irregolare delle cifre, sia perchè essa non può assolutamente concordare con la maniera adottata da Sebastiano del Piombo in questo dipinto.[1] Per ragioni stilistiche basate sul confronto di altre opere eseguite nello stesso anno 1518, essa malamente si accorderebbe altresì con gli argomenti di coloro che volessero ancora ritenere il ritratto del *Violinista* come opera di Raffaello.[2]

Le ragioni per le quali non possiamo ammettere che Sebastiano abbia eseguito questo ritratto nel 1518 sono quelle stesse che ci fornirono gli argomenti per contestare l'opinione di coloro che avrebbero voluto assegnare la data del 1517 al ritratto della Galleria di Budapest.

Le opere di Sebastiano del Piombo eseguite intorno al 1518, cioè la *Flagellazione di San Pietro in Montorio*

---

[1] V. G. Frizzoni, *La question de la date du « Joueur de violon » de la Collection Rothschild (Chron. des Arts,* 7 octobre 1905, p. 260).

[2] Anche il Müntz non accettò questa attribuzione, pure ammettendo che il *Violinista* per la bellezza del colorito rivaleggi con le più brillanti produzioni della scuola veneziana. (*Raphaël,* Paris, 1881, p. 556). Egli considera il *Violinista* come una prova di reciproco tributo fra Sebastiano e Raffaello. V. Müntz, *Une rivalité d'artistes au XVI siècle. - Michel-Ange et Raphaël à la Cour de Rome.* (*Gaz. des B.-A.*, vol. XXVI, p. II, pag. 390 seg.).

e la *Resurrezione di Lazzaro,* ci mostrano quale profonda modificazione avesse subìto l'arte di lui già completamente dominata da quella del Buonarroti. Sebastiano non avrebbe potuto concepire in questi anni un'opera di tanta purezza di stile, di un colorito così delicato nella sua robustezza, recante in ogni particolare l'impronta dell'arte di Raffaello felicemente innestata sul natio tronco veneziano.

Noi dunque crediamo, senza esitazione, quella data alterata od aggiunta posteriormente, e stimiamo ragionevole doverla sostituire con un'altra che non si allontani molto dagli anni 1512-1513. In quanto alla identificazione del personaggio rappresentato, il *Violinista* resta per noi ancora un enigma, nonostante le pazienti ricerche e le ardite congetture di alcuni scrittori. [1]

Il ritratto del Card. Ferry Carondelet (fig. 18) esistente nella collezione del duca di Grafton a Londra rientra nel numero delle opere eseguite da Sebastiano durante i primi

---

[1] Vedi specialmente Gruyer, *Raphaël peintre de portraits,* II, 121 seg. Il nome più probabile, sarebbe, a parer nostro quello di Giovanni Mazzarello di Mantova, scartato dal Gruyer perchè morto nel 1516. Ritenendo apocrifa la data apposta al ritratto l'ipotesi diviene più attendibile. Fra le molte copie del *Violinista,* le più note sono quelle esistenti nelle seguenti collezioni: Galleria Corsini a Firenze, attribuita a Giulio Romano; Galleria Chigi in Roma; Accademia di San Luca in Roma; Collezione del conte Marcantonio Oddi in Perugia (V. Passavant, II, 276). La copia della Galleria Corsini in Firenze porta anch'essa la data MDXVIII che avrebbe una seria attendibilità se si dovesse realmente alla mano di Giulio Romano; ma quella copia è certamente di epoca assai più tarda.

Fig. 18 — Sebastiano del Piombo:
Ritratto del Cardinale Ferry Carondelet
Londra, Collezione Lord Grafton.

anni del suo soggiorno in Roma. Esso fu dipinto molto probabilmente fra il 1512 e il 1514. Sappiamo infatti che il Card. Ferry Carondelet, nato a Malines nel 1473, fu nel 1510 mandato in missione a Roma dall'Imperatore Massimiliano I. In quest'occasione godette dell'amicizia di Papa Giulio, di Raffaello e di Michelangelo. Nel 1512 partì da Roma per Viterbo, dove si trattenne sino al 1520. Quindi passò a Montbenict, dove il Papa l'aveva fatto superiore nel 1511, e morì nel 1528.

Il Cardinale è rappresentato a mezza figura, grande al vero, seduto presso un tavolo, rivolto di tre quarti a destra. Ha in testa il tricorno, ed indossa un ampio mantello con pelliccia. Porta la sinistra al petto e posa sul tavolo la mano destra, nella quale tiene stretta una lettera, indirizzatagli dall'Imperatore, nella quale sta scritto:

Honorabili devoto nobis dilecto Ferrico Carõdelet. Archidiacono Bisentino Consiliario et commissario suo.
In Urbi.

Esso è in atto di dettare al suo segretario, che, seduto presso di lui, con un foglio davanti e la penna in mano, guarda il suo signore attentamente, aspettando la parola di lui. Un altro assistente sta in piedi a sinistra nel fondo, dove si vede un ricco colonnato aperto sopra un ridente paesaggio con alberi ed un castello lontano. Sull'architrave di una porta del fondo sta scritto: *nosce opportunitatem,* parole che si possono spiegare come un motto del Carondelet stesso.[1]

---

[1] Il ritratto del Carondelet fu esposto alla New Gallery di Londra nel 1894. Vedi C. J. Houlkes, *Le esposizioni d'arte ita-*

Al pari degli altri ritratti eseguiti da Sebastiano in questi anni, anche questo fu attribuito per lungo tempo a Raffaello. Oggi però tutti i critici sono concordi nel ritrovarvi la forte impronta individuale dell'artista veneziano e nel ravvicinarlo colle altre opere eseguite in Roma da Sebastiano immediatamente dopo la sua partenza da Venezia. Le stesse osservazioni stilistiche che abbiamo fatto per il ritratto della Galleria di Buda-Pest e per il *Violinista,* possono ripetersi per questa opera, nella quale troviamo quella stessa felice mescolanza di elementi veneziani e raffaelleschi che caratterizzano la produzione del nostro artista prima che egli stringesse amicizia col Buonarroti e cercasse di avvicinarsi sempre più al fare del grande fiorentino.

*
* *

Fra i ritratti che occuparono l'attività di Sebastiano in questo periodo dobbiamo considerare altresì quello del così detto *Uomo ammalato* della Galleria degli Uffizi, datato dall'anno 1514 (fig. 19).[1]

Il ritratto dell'*Uomo ammalato* ci trasporta esso pure nella sfera di quei personaggi misteriosi che appariscono ai nostri occhi come esseri privilegiati, dotati di straordinarie virtù, trasfigurati dalla nostra fantasia che si

liana a Londra, in *Arch. St. dell'Arte,* anno VII, 1894, pag. 153 e pag. 266 e seg.

[1] La denominazione dell'*Uomo ammalato* risale agli inventari del 1704, nei quali il ritratto era attribuito a Leonardo da Vinci. E. Ridolfi, *Le RR. Gallerie di Firenze* (*Le Gallerie nazionali italiane,* anno III, 1897, pag. 181). L'opera ha sofferto molto per i restauri.

sente attratta verso di essi come verso una espressione prodigiosa dell'umanità.

La nobile figura si eleva dinanzi a noi avvolta in un'ombra di mistero e di poesia. La testa è girata leggermente a sinistra e porta un piccolo berretto nero inclinato sulla tempia destra. I capelli bruni ed abbondanti, nascondendo gli orecchi, costituiscono una massa di un colore bruno, caldo e profondo, entro la quale si disegnano i bellissimi contorni del volto. Tutta la parte destra della faccia è rischiarata da una luce calda, tenue, discreta, diafana come la carne che illumina, mentre la metà di sinistra è immersa in un'ombra cupa che si estende anche al fondo del quadro di color bruno giallognolo.

Gli occhi, velati essi pure da un'ombra trasparentissima, sono girati a sinistra e sembrano seguire, con espressione di lieve malinconia, le vaghe immagini di un sogno. Il naso è dritto, regolare, piuttosto allungato. La bocca piccola ha il labbro superiore adombrato da una leggiera lanugine che va ricongiungendosi alla bruna barba che ricuopre scarsamente le guance ed il mento. Il collo è piuttosto forte rispetto ai lineamenti non troppo floridi del volto. Nella primavera della vita le forze di questo giovane sembrano venir meno e quasi abbandonare le belle forme del corpo in servizio di un'interna e raffinata attività intellettuale. Vi è nell'insieme di questa testa qualcosa di doloroso, quasi di malaticcio, che attira la nostra simpatia e ci comunica quello stato di contemplazione estatica del pallido sognatore (vedi particolare fig. 20).

L'abito è improntato alla stessa severa ed elegante semplicità che spira da ogni tratto della fisionomia.

Fot. Alinari

Fig. 19 — Sebastiano del Piombo: « L'Uomo ammalato »
Firenze, Galleria degli Uffizi.

Un mantello nero, arricchito da un'ampia pelliccia sulla spalla, avvolge il corpo in una sobria armonia di tinte indefinite. Solo la mano destra è visibile, rivestita di un guanto grigio ed appoggiata sopra un libro.

L'uomo rappresentato in questo ritratto non ci ha ancora detto con parola chiara il suo nome. La ricchezza semplice e dignitosa del costume, i lineamenti del volto intelligente, l'espressione pensosa e sognatrice, ci fanno pensare che questa misteriosa figura facesse parte di quella classe di letterati umanisti di cui era ricca la società romana dei primi anni del secolo XVI, e che vissero per la maggior parte alla corte magnifica di Leone X. Come uomo di lettere, infatti, sembra averlo voluto caratterizzare l'artista ponendogli in mano un libro. Ma quale fu il nome di questo giovane letterato?

Nel 1514 egli aveva 22 anni, come ci dice la scritta apposta nel fondo del ritratto M.D.XIIII.AN.ETATIS. XXII. Egli dunque era nato nel 1492. A questo proposito non ci sembra infondata l'ipotesi emessa recentemente da L. Galante, che cioè il rappresentato possa essere Claudio Tolomei, nato in Siena appunto nell'anno 1492, autore di molte orazioni, dei famosi *Versi et regole della nuova poesia toscana,* di sette libri di *Lettere* (Venezia, Giolito, 1547) e del dialogo *Il Cesano.* [1]

L'ipotesi è ammissibile poichè di letterati nati nel 1492, e dimoranti in Roma nella seconda decade del sec. XVI, noi non conosciamo che Pietro Aretino e Claudio Tolomei.

Non possiamo però asserire con sicurezza che il To-

---

[1] L. Galante, *Sul ritratto dell' « Uomo ammalato »* (*Bullettino senese di storia patria,* 1901, pag. 345 e seg.).

Fot. Anderson

Fig. 20 — Sebastiano del Piombo: « L'Uomo ammalato »
(particolare)
Firenze, Galleria degli Uffizi.

lomei fosse in Roma nel 1514. Una lettera di lui, citata dal Tiraboschi (*Letteratura italiana,* libro III, p. LXXVI), ci mostra che il letterato senese era in Roma fino dal 1516.

In altra lettera del 1543 il Tolomei dice che egli era alla « corte di Roma » da 25 anni, quindi dal 1518. Ma questa affermazione sembra provare in certo modo che egli stette in Roma alcuni anni senza entrare alla corte pontificia: niente quindi sembra opporsi al fatto che egli potesse essere in Roma già da qualche anno, ad esempio (dice il Galante) dal 1513.

Se questo non è certo, è tuttavia, noi crediamo, molto probabile; e, date specialmente le strette relazioni fra il Chigi e il Tolomei, questi può aver vissuto qualche anno nella eletta società che circondava il ricco mercante senese, prima di entrare a servizio del papa, e può avere conosciuto presso il Chigi stesso il nostro pittore, appunto negli anni che precedettero immediatamente l'esecuzione del ritratto (1514). Ad ogni modo, quello che è sicuro è che Sebastiano, come apparisce da una lettera del Tolomei, invogliato dal bell'aspetto del giovane letterato, gli chiese più e più volte di fargli il ritratto. Questa lettera però porta nell'epistolario del Tolomei la data « Di Roma alli XX d'agosto MDXLIII ».

Ma data la scorrettezza dell'epistolario nel quale le lettere sono pubblicate disordinatamente, senza un rigoroso ordine cronologico, siamo indotti a credere che questa data debba essere errata, considerando specialmente l'intonazione della lettera stessa tutta propria di un giovane baldanzoso e pieno di speranze, in contradizione aperta con quella di altra lettera scritta dal Tolomei stesso ai 5 di agosto 1543 (data questa non dubbia, perchè com-

provata dalla concordanza di altri fatti storici). In questa lettera il Tolomei si lamenta per essere afflitto da molti guai, specialmente da un grande affanno al cuore. A soli quindici giorni di distanza egli non avrebbe potuto scrivere così baldanzosamente al pittore suo amico, esprimendo il desiderio di farsi il ritratto. Di qui la necessità di cambiare la data alla lettera; il Galante propone di convertire l'anno 1543 in 1513, supponendo che l'1 possa essere stato scambiato per un 4. A noi sembra più ragionevole supporre che l'I, in cifra romana, sia stato scambiato per un L, e che quindi si debba probabilmente dare alla lettera la data 1514, quella stessa che porta il ritratto degli Uffizi.

Ma anche se l'ipotesi del Galante, benchè molto attendibile, ci lascia col desiderio di avere una prova ancor più valida per identificare definitivamente questo ritratto con quello del Tolomei, non per questo noi sentiamo diminuire il nostro interesse per un'opera di sì alto valore.

Sebastiano del Piombo sembra elevarsi con questo dipinto verso le più alte sfere della perfettibilità umana, perseguendo quasi, in questa ascensione, l'ideale dell'uomo che egli ha preso a ritrarre. È evidente però che i mezzi adottati da Sebastiano per spiegare le sue alte doti di ritrattista, non sono quelli stessi adottati nei ritratti precedenti, cioè nella *Fornarina,* nel *Raffaello* di Buda-Pest e nel *Violinista.* A noi sembra di scorgere nell'*Uomo ammalato* una specie di reazione allo stile prevalentemente raffaellesco dei ritratti precedentemente ricordati, e non possiamo fare a meno di notare alcuni tratti particolari che riavvicinano questo ritratto alle composizioni giorgionesche eseguite da Sebastiano prima del suo arrivo in Roma.

I lineamenti del volto, per quanto ancora nobili e belli, non hanno più quell'accentuazione energica che avevano specialmente nella *Fornarina* e nel *Violinista*. La evidenza di certi dettagli, di certe sottigliezze scomparisce sotto un impasto più morbido, sotto il mistero di ombre più tenui e delicate. Il disegno ha una morbidezza maggiore, il colore è più caldo, più profondo, il chiaroscuro più elaborato, le ombre diffuse magistralmente sul viso, sul collo, sugli abiti, sulla mano, nel fondo, hanno un incanto più poetico, una minore evidenza plastica. In ogni particolare insomma vediamo l'adottamento di un processo pittorico, che, allontanandosi dal fare raffaellesco, si riaccosta maggiormente a quelle che sono le caratteristiche essenziali della tecnica veneziana.

Anche il ritratto della collezione Tucher di Vienna (fig. 21) è da porsi in una data che non si discosta troppo da quella assegnata ai ritratti precedentemente presi in considerazione. Il giovane gentiluomo è rappresentato fino alla vita, rivolto di tre quarti a sinistra, collo sguardo girato verso lo spettatore, in una espressione di dolce serenità, non scevra di una certa altera compiacenza. L'occhio estremamente vivace si disegna sotto gli ampi sopraccigli, nelle grandi orbite. I lineamenti del volto, incorniciati dai lunghi capelli e dalla corta barba, sono messi in rilievo da un forte partito di chiaroscuro, che per la sua natura e specialmente per il modo col quale esso determina la massa d'ombra che si ripercuote trasversalmente sul collo, richiama molto da vicino il sistema adottato dall'artista nel disporre la luce intorno alla misteriosa testa dell'*Uomo ammalato*. Tutta la figura è avvolta da un'ombra densa, nella quale brilla soltanto la

Fot. Anderson

Fig. 21 — Sebastiano del Piombo: Ritratto virile
Vienna, Collezione Tucher.

nota giallo-dorata del manico di un pugnale o dell'elsa di uno spadino, al fianco sinistro del giovane.

La posa del rappresentato trova riscontro in vari altri ritratti di Sebastiano; la posizione della mano, col pollice e l'indice fortemente aperti, ci riporta in modo speciale ad una caratteristica che abbiamo già messo in rilievo nella *Fornarina,* nella Maddalena Cook, e che riscontreremo anche in altre opere del nostro artista.

Anche qui, come nell'*Uomo ammalato,* ci sembra scorgere un ritorno alle fonti dell'arte veneziana, quasi una reazione alla maniera raffaellesca adottata nella *Fornarina* e nel *Violinista.*

CAPITOLO V.

La “ Pietà „ del Museo Civico di Viterbo.
La “ Pietà „ della Galleria dell'Ermitage di Pietroburgo.

La data del 1514, segnata a grandi lettere nel ritratto dell'*Uomo ammalato,* coincide con quella dell'anno in cui Raffaello venne chiamato ad eseguire l'affresco della *Galatea* nella casa di Agostino Chigi in Trastevere.

Il carattere prevalentemente veneziano di quel ritratto rispetto alle opere eseguite anteriormente da Sebastiano, sembra quasi riflettere il cambiamento profondo che veniva determinandosi nei rapporti personali fra i due artisti i quali stavano per schierarsi di fronte l'uno all'altro coll'atteggiamento dei più accaniti rivali. Coll'entrata di Raffaello alla Farnesina, l'amor proprio di Sebastiano veniva a ricevere un colpo mortale. Di qui gli odii e le inimicizie senza fine che dovevano dividere i due artisti e portarli sopra un campo di lotte meschine, nel quale sarà in breve travolta anche la grande figura del Buonarroti. Il ritratto dell'*Uomo ammalato* fu eseguito quando già le relazioni fra Raffaello e Sebastiano avevano acquistato un carattere di dichiarata ostilità. L'unione fra i due artisti era spezzata per sempre. Sebastiano sentirà ancora più forte lo sprone dell'emulazione, e sotto l'impulso di questa

la sua operosità darà ottimi frutti; ma egli non cercherà più di vincere il suo emulo coll'imitazione delle stesse forme di lui. Tutte le opere del periodo che verremo studiando, mostrano che Sebastiano non voleva fare neanche questa concessione onorifica al suo potente rivale.

Egli si spoglierà della veste raffaellesca indossata nell'eseguire i ritratti anteriori al 1514, ed attingerà le massime risorse per la lotta nelle doti della sua indole veneziana rinvigorita dalle severe massime del Buonarroti. Il gruppo di opere che seguirono all'anno 1514 e che verremo esaminando, ci confermeranno questo fatto. Mentre nei ritratti da noi precedentemente presi in considerazione abbiamo riscontrato un felice connubio di elementi veneziani e raffaelleschi, con prevalenza di raffaelleschi, nelle opere che adesso studieremo ritroveremo invece una unione di elementi michelangioleschi e veneziani, con prevalenza di questi ultimi. Il meraviglioso innesto dell'arte michelangiolesca sul ceppo veneziano andrà rafforzando sempre più le sue radici, e, pur sussistendo la stessa unione di elementi michelangioleschi e veneziani, i termini saranno poi invertiti fra loro, ed i primi arriveranno a prevalere decisamente sui secondi.

Già prima del 1514 si erano nettamente delineati in Roma i due grandi partiti che ponevano l'uno contro l'altro armati di terribile sdegno, Michelangelo e Raffaello. Questi malumori fra le due fazioni, che poi dovevano degenerare in odii feroci, andavano accentuandosi sempre più nel tempo in cui Sebastiano attendeva ad eseguire i ritratti ad olio di cui abbiamo parlato precedentemente. Le parole del Vasari concordano a questo proposito con quelle di una lettera scritta da Sebastiano a Michelangelo.

Il biografo aretino, dopo avere parlato delle storie dipinte da Sebastiano alla Farnesina, soggiunge:

« Colorì similmente alcune cose a olio, delle quali fu « tenuto, per aver egli da Giorgione imparato un modo « di colorire assai morbido, in Roma grandissimo conto. « Mentre che lavorava costui queste cose in Roma, era « venuto in tanto credito Raffaello da Urbino nella pit- « tura, che gli amici ed aderenti suoi dicevano che le « pitture di lui erano secondo l'ordine della pittura più « che quelle di Michelangelo, vaghe di colorito, belle d'in- « venzioni, e d'arie più vezzose e di corrispondente di- « segno; e che quelle del Buonarroti non avevano, dal « disegno in fuori, niuna di queste parti: e per queste « cagioni giudicavano questi cotali, Raffaello essere nella « pittura, se non più eccellente di lui, almeno pari; ma « nel colorito volevano che ad ogni modo lo passasse. « Questi umori seminati per molti artefici, che più ade- « rivano alla grazia di Raffaello che alla profondità di « Michelagnolo, erano divenuti per diversi interessi più « favorevoli nel giudizio a Raffaello che a Michelagnolo. « Ma non già era de' seguaci di costoro Sebastiano, perchè « essendo di squisito giudizio conosceva appunto il valore « di ciascuno. Destatosi dunque l'animo di Michelagnolo « verso Sebastiano, perchè molto gli piaceva il colorito e « la grazia di lui, lo prese in protezione; pensando che « se egli usasse l'aiuto del disegno in Sebastiano, si po- « trebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, bat- « tere coloro che avevano siffatta openione, ed egli, sotto « ombra di terzo giudicare quale di loro fusse meglio ».

Nel 1512 Sebastiano aveva già terminato gli affreschi della Farnesina e verso la fine del settembre di quell'anno

stesso Michelangiolo, dietro le minacciose sollecitazioni di Giulio II, conduceva a termine, in mezzo a grandissimi disagi e fatiche, la volta della Cappella Sistina. Raffaello, compiuti gli affreschi della stanza della Segnatura nel 1511, attendeva alla decorazione di quella d'Eliodoro.

Come Sebastiano nel ritratto della *Fornarina,* nel ritratto di Budapest, in quello del *Violinista* ed in quello del card. Ferry Carondelet mostrò di non avere guardato invano alle opere di Raffaello, così Raffaello nell'esecuzione degli affreschi della stanza d'Eliodoro, ed anche nella *Madonna di Foligno,* eseguita per il Card. Sigismondo de' Conti nel 1512, mostrò di non essersi potuto sottrarre al fascino della ricca e trasparente colorazione delle opere giorgionesche di Sebastiano.

Terminata la volta della Sistina, Michelangelo era partito per Firenze; non senza che la sua partenza fosse stata preceduta da alcuni lievi dissapori con il Pontefice, per causa degli affreschi stessi della Sistina e per i malaugurati lavori del monumento sepolcrale di Giulio II, lavori che dovevano amareggiare tutta l'esistenza del gran fiorentino.

Di questi dissidi abbiamo una prova evidente in una lettera che Sebastiano scriveva da Roma a Michelangelo in Firenze ai 15 di ottobre 1512, lettera che ci mostra altresì come nell'assenza del Buonarroti il pittore veneziano si fosse adoperato presso Giulio II per ottenere la commissione di qualche opera da eseguirsi nel Vaticano in concorrenza con Raffaello ed i suoi scolari.[1]

---

[1] Sebastiano del Piombo a Michelagnolo Buonarroti. Da Roma 15 ottobre 1512. — « Compare mio carissimo. Non ve me-

Questa lettera, oltre che fornirci alcuni dati interessanti relativi ai dissidî sorti fra Michelangelo ed il Pontefice, ci offre altresì un esempio dello zelo col quale Sebastiano cercava di secondare le mire del Buonarroti.

Assai strane ci sembrano le parole del Papa « guarda

« ravigliate se zà molti zorni non vi ho scripto nè risposto a la « vostra ultima littera, perchè io son statto di molti zorni a pa- « lazo per parlar con la santità del nostro Signore, et mai ho « potuto haver quella audienza dessideravo; ultimamente io li ho « parlato, et sua santità mi ha prestato gratta audientia di sorta « che mandò via tutti che erano in chamera, e restai solo con « nro. Signore et uno cameriero, chi me posso fidar, et io, di sorte « che io li dissi el facto mio: et mi ascoltò molto volentiera: « perchè io me oferi' a Sua Santità insiemi con vui a ogni sorta « di servitù come a lui pareva, et li domandai le storie et le me- « sure el tutto. Sua Santità me respose queste formal parolle: « Bastiano, Zuan Batista de laquila me ha decto che nella salla « dabbasso non si pol far cossa bona respecto a la volta che anno « fatta insino quasi amezo el campo, che si ha daffar le storie, « et poi cè le porte che vanno nelle stanzie di monsignor de' Me- « dici, che per far unna estoria per ogni fazata, come se doveria « far, non si polle, ma per far una estoria per ogni luneta se po- « tria, perchè sonno larga 18 e vinti palmi luna, et se li pol dar « quella alteza che si convene, sur in una stanza tanto grande « quelle figure parerano piccole. Et ancora sua santità mi disse « che quella salla era troppo pubblica. Et tutte queste parole ven- « gano da Zuan Batista delaquila et altre persone, che non me « voria veder in quel palazo, ma, compar mio, per la fede è tra « nui, come io son visto da certe persone in palazo, paiono io « sia el gran diavolo, o veramente chio vogli tranguiar tutto quel « pallazo, ma sia rengratiato dio ancora io ho qualche amico, et « pur ne volesse; et ultimamente se chiariranno del tutto.

« Appreso, nostro Signore me disse: « Bastiano, in conscientia « mia a me non piace quello fano costoro, nè piace a persona

le opere di Raffaello, che come vide le opere di Michelagnolo, ecc.... » poichè Raffaello non aveva ancora fatto grandi concessioni alla maniera michelangiolesca, quali doveva farle nelle opere degli anni suoi più inoltrati, specialmente nell'*Incendio di Borgo*. Forse qui si allude,

« che habbi visto tal'opera: io in termine di 4 o 5 zorni io vo-
« glio veder quella opera, et se non fanno meglio di quello hanno
« principiato, non voglio che facino altro. Io li farò far qualche
« altra cossa, et farò tirar zozo quello hanno facto, et darò tutta
« questa salla a vui, perchè io dessidero far fare una bella cossa,
« overo la farò depinger a damaschi ». Et io li risposi che con
« l'aiuto vostro a me basteria lanimo di far miracoli, et lui me
« rispose: non dubito di questo perchè tutti voi havete imparato
« da lui. Et per la fede è tra nui, Sua Santità me disse più:
« *Guarda l'opere di Rafaelo, che come vide le opere di Michelagnolo*
« *subito lassò la maniera del Perosino, et quanto più poteva si aco-*
« *stava a quelle di Michelagnolo; ma è terribile, come tu vedi, non*
« *si pol pratichar con lui*. Et io resposi a Sua Santità che la ter-
« ribilità vostra non noceva a persona, et che vui parete terribile
« per amor del importantia del opera grande havete, et altri ra-
« sonamenti che non accade scrivere, che non importa.

« Io ho aspetato questi 4 zorni, et son stato a intender se Sua
« Santità ha visto; Io ho inteso de sì, et che colloro li ha' decto
« che non si pol vedere nè far iudicio se non fornite certe figure
« principiate, che sono facte meze, et che più che vanno avanti,
« tanto più li dispiace. Et ancora per satisfaccio (*sic*) di quelli
« zoveni lui vol aspettar 15 o 20 zurni in sino ànno fornite quelle
« figure. Et questo è quanto è successo da poi che non ve ho
« scritto, et non vi ho possuto mandar le mesure, perchè el papa
« ancora non è delliberato, et colloro continuamente lavorà. Non
« altro: Cristo sano vi conservi. addì 15 octobr. 1512. Vostro
« Compar Bastiano in Roma ». (*Direzione:* Ro. Michelagniolo sculptori in Firenze dd. Firenze) (Pubbl. dal Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, II, 487).

come osserva il Gaye, agli studi che Raffaello fece sui cartoni di Michelangiolo a Firenze.

L'altra frase del Papa all' indirizzo di Michelangelo: « ma è terribile, ecc.... » allude certo ai dissapori recenti, per causa forse della famosa sepoltura, come parrebbe poter desumere dalle parole di Sebastiano al Buonarroti « voi parete terribile per amor del importantia dell'*òpera grande* che avete ».

Colla fine dell'anno 1512 si avvicinava anche il termine della vita di papa Giulio (morto il 21 febbraio 1513). Giorni non lieti si preparavano per Michelangelo il quale vedeva crescere intorno a sè gli odî e le invidie dei suoi rivali. Nonostante le molte controversie, i lavori per il sepolcro di Giulio non subirono interruzioni, avendo il pontefice, poco prima di morire, commesso a Lorenzo Pucci, poi Cardinale dei Santi Quattro, ed al Cardinale Grossi della Rovere di fare continuare a Michelangelo i lavori, ma con nuovi e meno sontuosi disegni.

Dal 6 maggio 1513, giorno del nuovo contratto fatto fra Michelangelo ed i due prelati, fino al 1515 i lavori per la sepoltura di Giulio II proseguirono assai regolarmente, non senza però che si levassero d'intorno, specialmente per opera di Bramante e di Raffaello, invidiosi rancori. Fu durante questo tempo che Michelangelo condusse a termine il suo terribile Mosè.

Giovanni dei Medici, eletto pontefice l' 11 marzo 1513 col nome di Leone X, distrasse nel 1516 Michelangelo dai lavori della sepoltura per allogargli gli studi per la facciata della basilica di San Lorenzo in Firenze. Non senza grande dolore il Buonarroti fu costretto a partire per Firenze nel dicembre di quello stesso anno.

La morte di Giulio II e l'esaltazione di Leone X avevano contribuito ad offuscare la buona stella del grande fiorentino, e ad aguzzare sempre più le armi del partito avverso capitanato da Bramante e da Raffaello. Da un lato Bramante, cercando ogni mezzo per sopraffare Michelangelo, era ricorso all'abile strattagemma di contrapporre Raffaello al suo potente rivale. Michelangelo, dal canto suo, aveva divisato di opporre a Raffaello un pittore di grande fama, e aveva creduto che Sebastiano del Piombo, per il suo forte talento di colorista e per il suo gusto raffinato, bene avrebbe potuto corrispondere a questo scopo. Michelangelo aveva intravisto in Sebastiano del Piombo il perfetto ideale del pittore, qualora egli avesse saputo fare andare di pari passo col suo smagliante colorito veneziano una maggiore vigoria di disegno. Sebastiano seppe abilmente approfittare della protezione del Buonarrotii, e si servì della guida, dei consigli e talvolta anche dei disegni di lui per l'esecuzione di alcune delle opere sue migliori.

« Stando le cose in questi termini, ed essendo molto,
« anzi in infinito, inalzate e lodate alcune cose che fece
« Sebastiano per le lodi che a quelle dava Michelangelo,
« oltre che erano per sè belle e lodevoli, un messer non
« so chi da Viterbo, molto riputato appresso al Papa, fece
« fare a Sebastiano per una cappella che aveva fatta fare
« in San Francesco di Viterbo, un Cristo morto con una
« Nostra Donna che lo piagne. Ma perchè, sebbene fu con
« molta diligenza finito da Sebastiano, che vi fece un
« paese tenebroso molto lodato, l'invenzione però ed il
« cartone fu di Michelangelo, fu quell'opera tenuta da
« chiunque la vide veramente bellissima, onde acquistò

« Sebastiano grandissimo credito, e confermò il dire di « coloro che lo favorivano ». [1]

Il *Cristo morto* di Viterbo (V. fototipia) è infatti una delle migliori opere uscite dal pennello di Sebastiano in questi anni (1514-1517). Il cadavere del Cristo, completamente nudo, coperto solo da un piccolo panno sul ventre, giace lungo disteso per terra sopra un bianco lenzuolo. Le membra sono irrigidite dalla morte, ma conservano ancora tutta la loro fiorente robustezza. La testa potentissima, dai folti capelli castani, dalla piccola barba, dai nobili lineamenti, è leggermente sollevata da una specie di cuscino formato con un lembo estremo del lenzuolo sopra un rialzo del terreno. Una grande serenità è soffusa sull'ampia fronte dell'Uomo-Dio, sugli occhi abbassati e velati dall'ombra della morte. Le mani sono distese lungo i fianchi. Le gambe sono allungate rigidamente, leggermente aperte. La morte ha già cominciato la sua azione deleteria: le carni già prendono una tinta bruna, giallognola, cadaverica, ma niente toglie nobiltà alle belle membra destinate a risorgere. L'anatomia è perfetta. Il disegno è di una robustezza rara nelle opere di Sebastiano, il modellato di una esecuzione oltremodo accurata in ogni particolare, e nello stesso tempo di una perfetta semplicità nell'insieme.

Maria sta seduta dietro il cadavere del Figlio, colle mani incrociate in atto di preghiera, colla testa rivolta in alto, gli occhi fissi al cielo, in una angoscia suprema. L'anima di lei si innalza verso il cielo in uno slancio infinito, quasi seguendo quella che ha abbandonato il corpo del suo diletto Figlio.

---

[1] Vasari, *Le Vite*, V, 568.

Intorno a tanto strazio regna la solitudine della campagna, desolata come l'anima della madre, la oscurità incalzante della notte. Gli estremi bagliori di un tramonto infuocato brillano in basso all'orizzonte, contro il profilo di poche case diroccate, di un ponte gettato sulle acque di un ruscello sanguigno per i riflessi delle fosche luci del cielo, di pochi alberi piegati dalla bufera e di un castello lontano. La luna si innalza nel cielo, per metà oscurata dalle nubi che vanno addensandosi. Un senso di sgomento invade l'anima nostra, accompagnando l'angoscia di Maria. La tragedia del Golgota ha qui il suo epilogo nell'esaltazione del dolore materno.

Invano cercheremmo in questo quadro le amabili qualità che tanto ci seducevano nei ritratti eseguiti precedentemente da Sebastiano. Tutto sta per prendere l'andamento grandioso dello stile michelangiolesco, pur conservando le qualità di un carattere essenzialmente naturalistico. Sebastiano vuole diventar grande, monumentale; il naturalismo è ancora troppo forte per potersi elevare nelle alte regioni delle idealità michelangiolesche, ma l'artista si incammina trionfalmente per la via additata dal grande fiorentino.

Il colorito è fosco, di una tonalità bruna calda, profondo nelle ombre cupe, vibrato nelle parti più in luce, morbido nei passaggi, nonostante la forza dei contrasti. Raramente ci è dato di ammirare una maggiore potenza di chiaroscuro, una maggiore precisione di disegno e di proporzioni.

La figura della Vergine, caratteristica per la forza alquanto mascolina delle sue membra, può farci desiderare forse una maggiore eleganza di forma, non una maggiore elevatezza di concetto. Essa è una popolana qual-

siasi, ma è sopratutto una madre, il tipo della madre nobilitata dall'amore e dalla pietà. Osservando questa figura, il nostro pensiero corre spontaneamente alle terribili *Sibille* michelangiolesche, e quasi ci sembra di ritrovare qui la conferma delle parole del Vasari, il quale, come vedemmo, narra che l'invenzione ed il cartone per il quadro furono di Michelangelo stesso. La stessa osservazione però non si può applicare alla figura del Cristo, nella quale Sebastiano si mostra ancora completamente veneziano, nel rigore belliniano del disegno, nello studio più accurato e nell'esecuzione più minuziosa delle singole parti del corpo, della testa, delle mani piuttosto piccole, dalle dita affusolate, dei piedi, delle giunture delle articolazioni, di ogni muscolo. Questa impronta assolutamente veneziana del cadavere del Cristo e del bianco lenzuolo su cui esso giace, è in aperto contrasto col fare michelangiolesco della parte superiore del quadro. L'allievo di Giovanni Bellini, l'imitatore di Cima da Conegliano, sopravvive accanto al seguace del Buonarroti. [1]

Cogli stessi intenti, e presso a poco nello stesso tempo, Sebastiano eseguì la *Pietà* esistente attualmente nel Museo dell' Ermitage a Pietroburgo (fig.22). [2] Al pari della *Pietà* di

---

[1] A mostrare quanto fossero strette, in questo tempo, le relazioni fra Sebastiano e Michelangelo servono i vari disegni eseguiti dal Buonarroti stesso dietro la tavola di Viterbo. In questi disegni, non ancora bene studiati e decifrati, noi abbiamo rinvenuto alcuni studi interessantissimi per il David, che ci proponiamo di illustrare prossimamente.

[2] Tela alt. 2.6 × 1.94 largh. Dipinto verso il 1516. Comprato alla collezione del re dei Paesi Bassi nel 1850 per 29,600 fiorini (Vedi *Ermitage Imperial*, *Catalogue de la Galerie des tableaux. Les*

Viterbo, essa rispecchia quella doppia natura dell'educazione artistica del suo autore. La stessa mescolanza di elementi veneziani e michelangioleschi è il carattere dominante di questa composizione che, senza avere la grandiosità, la semplicità e la forza tragica di quella di Viterbo, non è meno importante per la sua bellezza estrinseca, e per lo studio dell'evoluzione artistica di Sebastiano.

La figura del Cristo, nei due quadri, sembra tratta dallo stesso modello, da studi differenti eseguiti sopra uno stesso cadavere.

Nel quadro di Pietroburgo il Cristo è disteso sopra un lenzuolo funebre colle spalle leggermente sollevate, colla testa reclinata sulla spalla sinistra, colle braccia debolmente ripiegate ed abbandonate lungo i fianchi. La Maddalena inginocchiata ai piedi del cadavere congiunge le mani convulse e si abbandona ad un dolore, ad uno spasimo infinito; un lamento sommesso sembra uscire dalle sue labbra semiaperte. La posa di questa figura può considerarsi come una leggiera variante di quella della Vergine nella tavola di Viterbo.

Dietro il cadavere del Figlio siede la Vergine svenuta, sorretta pietosamente da Nicodemo e da Marta.

Più indietro ancora, Giuseppe tende il braccio sinistro come per fare un cenno ai due uomini che, dal lato opposto della scena, stanno preparando il sepolcro. Accanto a lui un'altra delle pie donne si porta una mano al viso dolente, alzando l'altra in atto di penosa mera-

---

écoles d'Italie et d'Espagne, Saint-Pétersburg, Daline, 1891, pag. 89. (Una copia di questa opera, in dimensioni più piccole, si trova nella Galleria Bridgwater a Londra).

Fot. Hanfstaengl

Fig. 22 — Sebastiano del Piombo: Deposizione dalla Croce
Pietroburgo, Ermitage

viglia. Il paese è fosco. Il Golgota drizza le sue croci contro il cielo; un piccolo gruppo di case con due campanili ed alcuni alberi mossi dal vento si delineano in distanza. Un cartellino posato sul terreno, sul davanti, reca la scritta:

SEBASTIANVS VENETVS FACIEBAT.

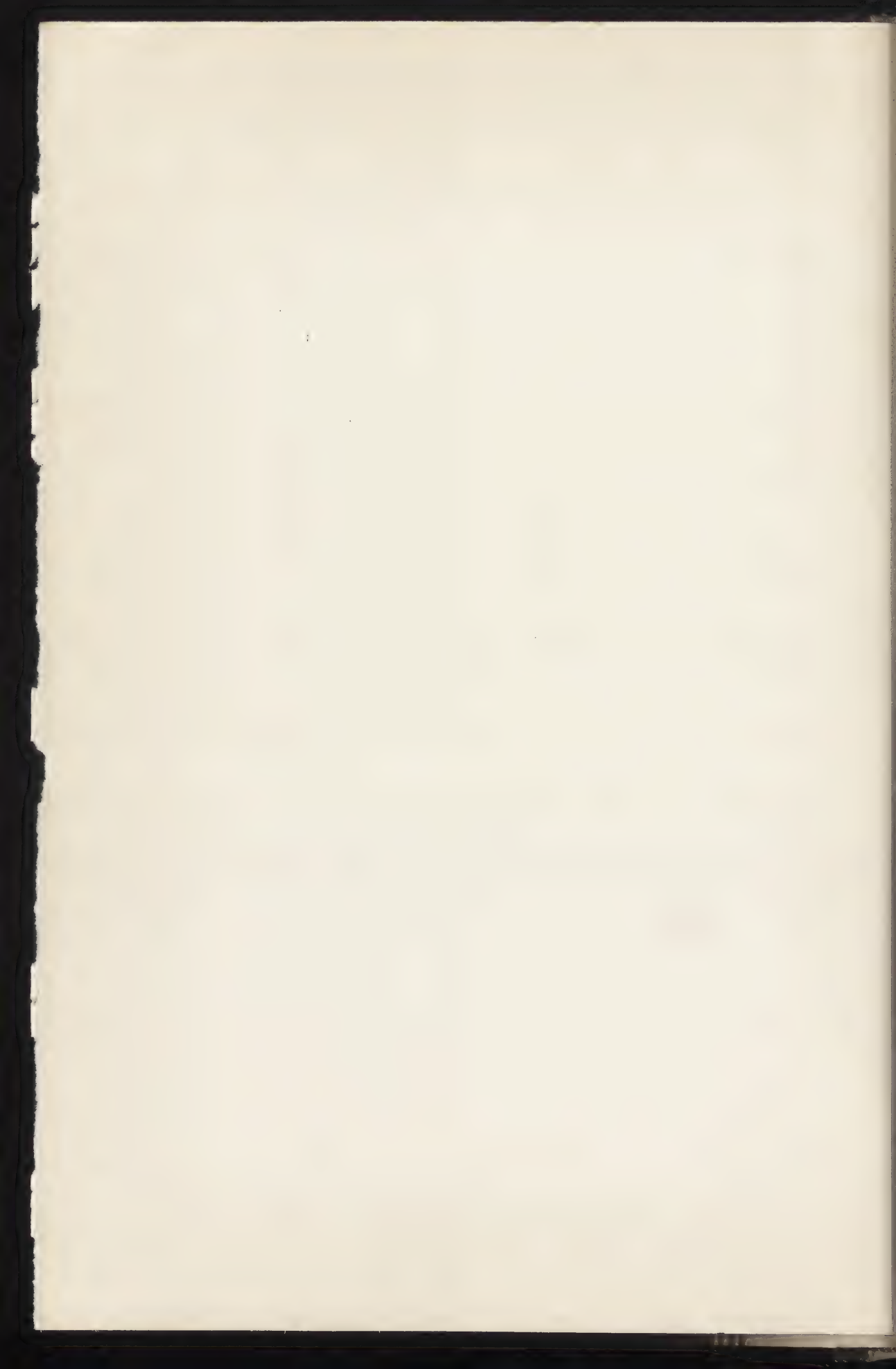
Crowe e Cavalcaselle, parlando di questo quadro, bene osservarono che « non vi è nessuna pittura di maniera veneziana, nella quale l'energia della passione sia rappresentata più nobilmente e più vigorosamente; non una nella quale il potente effetto delle luci grigie fortemente equilibrate e delle ombre, sia più in accordo colla malinconica natura del soggetto. Certo, Sebastiano non raggiunse mai una più bella combinazione di passaggi e di meravigliose profondità. Raramente troviamo il suo solido colorito impastato con maggiore abilità o interrotto con maggiore astuzia; l'azione momentanea delle figure è resa con una proprietà classica, con una potenza straordinaria ». [1]

Lo spirito del Buonarroti domina ancora sugli elementi veneziani di questa composizione, che può considerarsi come una fase ulteriore della stessa scena rappresentata nel quadro di Viterbo. Sebastiano si è servito in parte degli stessi elementi, dello stesso materiale di studio per l'esecuzione delle due opere.

Nel quadro di Viterbo la scena era ridotta ai due attori principali del dramma; in quello di Pietroburgo essa è completata da alcuni personaggi sussidiari.

---

[1] Op. cit. II, 325.

Il tipo della Vergine e l'abbigliamento della veste di lei non differisce molto da quello del quadro di Viterbo. Sebastiano traeva, come Michelangelo per le sue *Sibille,* dalle popolane di Roma i costumi delle sue donne, con i bianchi fazzoletti in testa ripiegati elegantemente in varie foggie. Di una forza michelangiolesca sono altresì le due figure degli uomini che stanno scoperchiando il sepolcro. Il nostro artista mantiene ancora, come nel quadro di Viterbo, il suo carattere veneziano, soprattutto nella figura del Cristo e nello sfondo del paese. Egli ha cercato di dare una potente unità all'azione drammatica, disponendo le sue figure secondo una linea obliqua che scende da sinistra verso destra, in modo da formare una massa compatta nell'insieme di quei corpi agitati dal dolore. L'azione principale del quadro si svolge tutta in questa massa inclinata, di cui la figura di Maria costituisce il centro, sintetizzando nel suo spasimo il dolore della scena.

CAPITOLO VI.

La “Resurrezione di Lazzaro” (Galleria Nazionale di Londra).

Con l'anno 1517 la lotta fra i due partiti rivali, il michelangiolesco e il raffaellesco, stava per entrare in una fase più acuta, abbandonando il campo delle semplici scaramucce alle quali sembrava doversi limitare negli anni precedenti. Sebastiano si spingeva innanzi sempre con maggiore ardore, non tralasciando le minime occasioni per guadagnare terreno.

La morte di Bramante avvenuta nel 1514, e le circostanze che costrinsero Michelangelo ad allontanarsi da Roma (1516) contribuirono ad aumentare l'ardore di questa gara ed a porre Sebastiano e Raffaello faccia a faccia l'uno contro l'altro con l'atteggiamento dei più feroci rivali. Da questa lotta di giganti dovevano nascere due delle più famose creazioni del genio artistico italiano: la *Trasfigurazione* di Raffaello e la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo.

I due quadri furono commessi contemporaneamente ai due artisti nel 1517 dal cardinale Giulio dei Medici, il quale voleva, con atto di sovrana magnificenza, offrirli

in dono alla città di Narbona, di cui Francesco I l'aveva fatto nominare vescovo.

Ebbe realmente il cardinale, si chiede E. Müntz, l'intenzione di aprire fra i due artisti una specie di concorso, oppure volle semplicemente servirsi dell'opera dei due pittori più rinomati che Roma vantasse in quel tempo? [1] Per quanto non si possa dare a questa domanda una risposta sicura, pure non possiamo ammettere che il cardinale ignorasse la lotta che da vari anni si era impegnata fra i due giovani artisti. Ad ogni modo, incoscientemente o no, egli provocò, con la sua scelta, un conflitto che appassionò tutta la corte pontificia.

Le lettere che Sebastiano scriveva a Michelangelo nel tempo in cui attendeva all'esecuzione della *Resurrezione di Lazzaro* non gettano una buona luce sui termini di questa lotta, e specialmente sul carattere del nostro artista, nel quale spesso l'invidia fece velo al retto giudizio.

Nel 1518 Raffaello conduceva a termine la tavola della Madonna di Francesco I e quella del San Michele che abbatte il demonio, ambedue oggi esistenti nel Museo del Louvre. I due quadri vennero mandati dal Pontefice in dono al re di Francia, insieme col ritratto di Giovanna d'Aragona, moglie del vicerè di Napoli. [2]

Sebastiano dava notizia a Michelangelo di questo invio

[1] E. Müntz, *Raphaël*, pag. 562 e seg.

[2] In questo stesso anno 1518 Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino, mandava a Francesco I il proprio ritratto, eseguito pure da Raffaello. Vedi A. Venturi, *Del ritratto di Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino, dipinto da Raffaello* (*Nozze Zanella-Vecchi*), Modena, Toschi, 1883.

in una lettera del luglio 1518, piena di espressioni dettate dall'odio e dalla gelosia:

« Duolmi nell'animo non sete stato in Roma a veder « due quadri che son iti in Franza, del principe della « Sinagoga che credo non vi possete imaginar cosa più « contraria a la opinione vostra, di quello avresti visto « in simil opera. Io non vi dirò altro che parono figure « che siano state al fumo, overo figure di ferro che luceno, « tutte chiare e tutte nere, e designate al modo ve dirà « Leonardo ».[1]

Il titolo « Principe della Sinagoga » che Sebastiano dà a Raffaello costituisce uno degli insulti più feroci che si potessero immaginare. Le critiche che Sebastiano stesso muove alle due opere dell'Urbinate, alla Madonna di Francesco I e al San Michele, non sono prive di fondamento, ma eccessiva è l'acredine con la quale sono espresse. I due quadri, come ognuno sa, non sono, dal punto di vista del colore, da annoverarsi fra le più felici creazioni dell'Urbinate; ma molti dei difetti posti in rilievo da Sebastiano devono essere messi a carico degli allievi di Raffaello, e specialmente di Giulio Romano.

Nella stessa lettera sovraricordata si fa cenno altresì alle due opere che erano state commesse dal cardinale dei Medici e che Raffaello e Sebastiano dovevano eseguire in concorrenza:

« Credo che Lionardo (Leonardo del Sellaio) vi habbi « dicto el tutto circha le cose mie come vanno, et circa « la tardità dell'opera mia non sia fornita; l'ò intertenuta « tanto che non voglio che Rafaello veda la mia, in sino

[1] Gotti, op. cit., appendice, n. 12 e vol. I, pag. 129.

« lui non ha fornita la sua, et cussì me ha promisso mon-
« signor reverendissimo, el qualle è stato molte volte a
« cassa mia; et trovollo omo de bonissimo judicio, come
« me dicesti una volta, che mai me lo pensava. Et al pre-
« sente non atendo ad altro, che ogni modo me la espe-
« dirò prestissimo, addesso che son fora de suspecione, et
« credo non vi farò vergogna. Ancora Rafaelo non ha
« principiata la sua ».[1]

Raffaello dunque ai 2 di luglio 1518 (data di questa lettera) non aveva ancora cominciato a dipingere la sua *Trasfigurazione,* mentre Sebastiano sembra avesse già condotto a buon punto la sua *Resurrezione di Lazzaro.*

L'indugio frapposto da Raffaello all'esecuzione del quadro commessogli dal cardinale de' Medici, trova la sua spiegazione nelle molte opere alle quali l'Urbinate, con attività veramente prodigiosa, attendeva in questi anni che dovevano fatalmente essere gli ultimi della sua vita.

Oltre i dipinti sovraricordati, mandati in Francia a Francesco I, Raffaello eseguiva nello stesso anno 1518 il ritratto di Leone X col cardinale de' Medici e il cardinale De Rossi, ed attendeva, insieme coi suoi scolari, agli affreschi della cosidetta Torre Borgia in Vaticano e a quelli della Favola di Psiche nel palazzo di Agostino Chigi alla Lungara.

Da un' altra lettera di Leonardo Sellaio scritta a Michelangelo il 1° di gennaio 1519, sappiamo come gli affreschi della Farnesina fossero compiuti negli ultimi giorni del 1518, e come Sebastiano nello stesso tempo avesse

---

[1] Gotti, op. cit., loc. cit.

quasi condotto a termine la sua *Resurrezione di Lazzaro.*

« Bastiano à presso e finito (s'intende la *Resurrezione* « *di Lazzaro*), e riesce di modo che quanti intendenti ci « sono lo metono di grandissima lungha sopra a Raffaello. « È scoperta la volta d'Agostino Chigi: cosa vituperosa « a un gran maestro; peggio che l'ultima stanza di Pa- « lazzo assai: di modo che Bastiano non teme niente. « Siavi avviso ».[1]

Non ostante queste parole di Leonardo Sellaio, la tavola di Sebastiano del Piombo, data l'abituale lentezza del nostro artista, non fu condotta completamente a termine prima del dicembre 1519.

Infatti, in una lettera indirizzata al Buonarroti il 26 dicembre 1519, Sebastiano, dopo aver data notizia del battesimo del suo bambino, al quale ha imposto il nome del padre suo Luciano, scrive:

« Oltre di questo vi fo intendere come io ho finito la « tavola, et olla portata in Palazzo, et più presto è pia- « ciuta a ognuno, che dispiaciuta, ecepto agli ordinari, « ma non sano che dire. A me basta che m.° s. R^{mo} me « ha decto che io l'ho contentato più di quello che lui « desiderava. Et credo che la mia tavola sia meglio dise- « gnata che e pani de razi che son venuti di Fiandra « (allude agli arazzi di Raffaello tessuti in Fiandra).

« Hora avendo io facto dal canto mio a presso che 'l « debito io ho ricercato da havere tutto fine del paga- « mento mio. Et mo. s. R^{mo} mi ha decto che lui vuole « che secondo che convenissimo insieme, e con messer

---

[1] Gotti, op. cit., I, 127 e appendice, n. 11.

« Domenico, vole che vui judichate questa opera. Benchè
« per venire presto a conclusione io la remeteva in sua
« s. R^{ma}. Lui non vol far niente. Et oli monstrato el conto
« del tuto: Et lui ha voluto che ve lo mandi, et così ve
« lo mando: el che vedete el tutto. Et così vi prego, se
« mai mi faresti a piacere, vogliate fare questo senza su-
« spicion alcuna perchè m. s. R^{mo} et me liberamente la
« remetemo in vui. Basta che avete visto l'opera princi-
« piata, et è quaranta figure in tutto senza quelle del
« paese.

« Et in quest'opera gli è il quadro del cardinale Ran-
« gone che va a questo conto che là visto Domenico et
« sa de che grandezza gliè.

« Io non ve dirò altro. Compar mio vi prego expeditela
« presto innanti che mo. s. R^{mo} si parta da Roma perchè
« a dirverlo a vui sono al verde.

« Cristo sano vi conservi. Raccomandateme a mess. Do-
« menico. Et a vuj mi raccomando per infinite volte
« (a di 29 decembre 1510).

« vostro Compar fidelissimo
« Sebastiano pittore in Roma ».[1]

---

[1] Questa lettera è pubblicata da P. Biagi, *Sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani*, in *Ateneo di Venezia*, Venezia, 1827, pag. 238. L'originale a tempo del Biagi era presso il signor Vodburne in Inghilterra. La data che porta la lettera nella pubblicazione è errata. Il Biagi crede dovere sostituire il 1510 col 1520. Crowe e Cavalcaselle riportano questa stessa lettera (*Hist. of painting in North Italy*, II, 311) con la data del 26 dicembre 1519 che è la vera; vedi Waagen, *Treasures*, I, 320.

Dalle lettere sopraricordate apparisce chiaramente come Michelangelo avesse visto l'opera di Sebastiano allorchè essa era appena principiata e come egli fosse assente da Roma quando fu finita. Michelangelo, durante il tempo in cui stette a Firenze per attendere ai lavori della facciata di San Lorenzo, aveva avuto occasione di fare alcune brevi gite a Roma, fra le quali una nel luglio del 1517 ed un'altra nel gennaio 1518. Niente di più facile che egli, durante queste visite, possa avere dati a Sebastiano alcuni consigli per il grande quadro ed avergli anche fornito dei disegni, secondo quanto asserisce il Vasari, che cioè l'opera « fu dipinta con diligenza grandissima, sotto ordine e disegno, in alcune parti, di Michelangelo ».[1]

Ad ogni modo è da escludersi assolutamente qualsiasi partecipazione diretta del Buonarroti in questa grande pittura con la quale Sebastiano riuscì ad affermare tutta la sua potente individualità ed a spiegare una scienza tale di compositore e di colorista da non temere il confronto del suo grande rivale.

La *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 23) è il capolavoro del nostro artista, e costituisce oggi, sebbene molto oscurata dalle vernici e dai restauri, l'opera più importante di scuola italiana nella National Gallery di Londra.[2]

---

[1] Vasari, *Vite*, loc. cit.

[2] Vedi *Descriptive and historical Catalogue of the pictures in the Nat. Gall, Foreign schools*. London, 1901, pag. 326, n. 1. Figure di grandezza naturale. Trasportata dalla tavola su tela nel 1771, altezza p. 12.6, largh. p. 9.5. Incisa da Delaunay; Vendramini, R. W. Lighsfoot, G. T. Doo, R. A.

Il quadro rimase nella cattedrale di Narbona fino a che fu comprato dal Duca di Orleans ai primi del XVIII secolo. Fu por-

La grandiosa scena è dominata dalla figura del Cristo che sta in piedi, quasi al centro della composizione con la destra aperta ed alzata, e con la sinistra appuntata verso Lazzaro, con gesto maestoso di comando, come in atto di pronunziare le fatidiche parole: « Lazzaro vieni fuori! ». Lazzaro, richiamato alla vita dalla voce del Redentore, sorge dal sepolcro cercando di liberare il suo corpo dai funebri lenzuoli che lo avvolgevano nel letto di morte. Egli non gode ancora completamente della grazia suprema della resurrezione. Il suo corpo ancora intorpidito non si è ancora liberato del tutto dalle bende funebri e dal torpore della morte. Le sue membra vanno ritrovando lentamente, faticosamente, i movimenti, il sangue torna poco a poco a scorrere nelle sue vene, a colorire le sue carni ancora quasi cadaveriche, l'anima non illumina ancora della sua luce divina gli occhi di lui che smarriti, quasi paurosi, si appuntano biancheggianti verso la parte dondevennero a lui le fatidiche parole, verso colui che lo ha liberato dal sonno eterno.

La Maddalena genuflessa, con una mano sul petto, con gli occhi fissi, supplichevoli verso il Redentore, in uno slancio supremo di passione e di tenerezza resa ancor più viva dalla coscienza dei passati falli, sembra invasa da un fremito che gli impedisca di trovare parole sufficienti ad esprimere la sua gratitudine verso colui che le ha ridonato il fratello.

Basterebbero queste sole figure dei tre protagonisti per

---

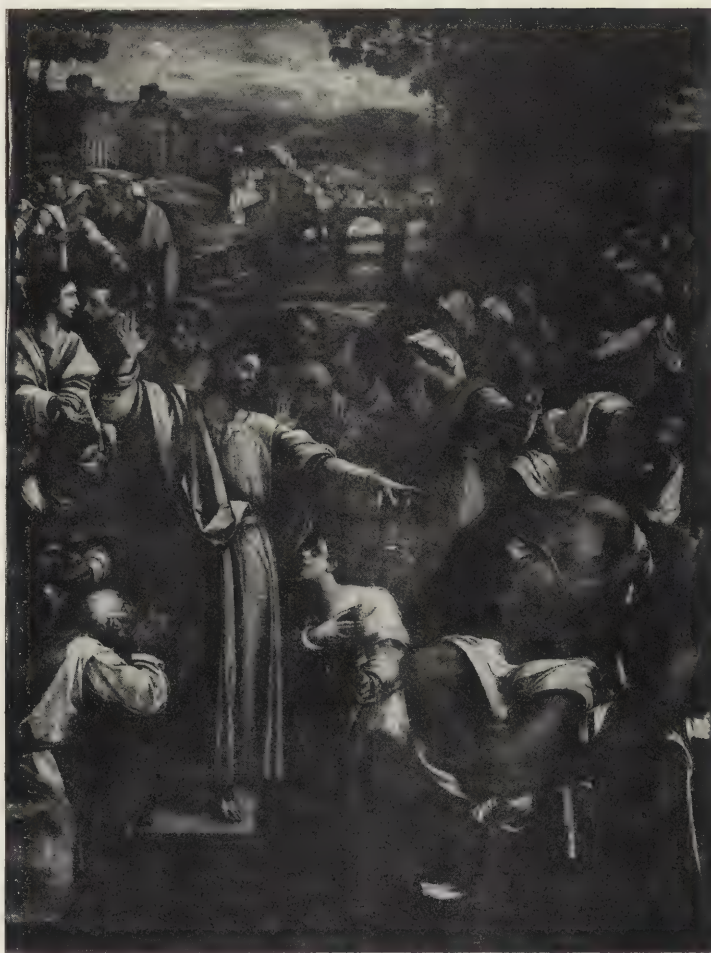
tato in Inghilterra nel 1792 col resto della Galleria Orleans; venne in possesso di M. Angerstein, e fu comprato per lo Stato nel 1824.

Fot. Hanfstaengl

Fig. 23 — Sebastiano del Piombo: La Resurrezione di Lazzaro
Londra, National Gallery

provarci a quale alto grado ha potuto spingersi la forza plastica ed inventiva di Sebastiano, ravvivata dalla perfetta conoscenza delle passioni umane.

Con la stessa intensità di vita e di azione Sebastiano ha espresso i vari sentimenti che agitano l'immensa folla atterrita ed esultante dinanzi al miracolo.

Presso la figura di Lazzaro sta in piedi Marta, la quale sembra incapace a sostenere tanto l'aspetto del Dio quanto quello del cadavere risorgente, e volge quasi terrorizzata la testa, facendo schermo ai suoi occhi con le mani alzate, con le palme rivolte verso la parte dove si compie il divino prodigio.

Due uomini robusti aiutano Lazzaro ad alzarsi dal sepolcro ed a liberarsi dalle bende che lo avvolgono. Dalla parte opposta gli apostoli fanno corona alla figura del Cristo in vari atteggiamenti di sorpresa e di devozione. San Giovanni, cogli occhi serenamente illuminati come da divino splendore, sembra meno meravigliato di tutti, ed accenna con nobile gesto al compiuto miracolo, quasi per ammonire i compagni a non restare sorpresi di ciò che può l'Uomo Dio.

Da ogni parte accorrono in gran numero uomini e donne, commentando il grande avvenimento. Alcune donne, dietro a Marta, si turano il naso per difendersi dalle esalazioni del cadavere.

Il ricco paese che serve di sfondo alla scena (avvenuta secondo le sacre scritture presso il villaggio di Bethania) coi suoi alberi, col suo fiume, con le sue colline, con le sue case, è ispirato al paesaggio romano lungo le rive del Tevere. Le case nel fondo sembrano tolte da quelle di Trastevere, le imponenti rovine a sinistra sono una remini-

scenza della Basilica di Costantino. Questo sfondo non è meno pittorico e meno robusto delle rimanenti parti del quadro. Nelle profondità delle sue tinte e nella fosca luce da cui è invaso, bene si armonizza con la scena solenne che si compie sul davanti della composizione.

Per la sua grandiosità, per la sua straordinaria forza plastica e pittorica, quest'opera deve essere considerata non solo come la più importante nella produzione artistica di Sebastiano, ma come una delle maggiori creazioni del secolo XVI.

Sebastiano, al pari di Raffaello nella sua *Trasfigurazione,* si è attenuto scrupolosamente al testo delle sacre scritture, e più propriamente al Vangelo di San Giovanni, tenendo conto, nello stesso tempo, di tutte le antiche tradizioni sulle quali l'iconografia artistica medioevale basava la rappresentazione di questa scena. La resurrezione di Lazzaro è uno di quei soggetti che avevano offerto materia abbondantissima agli artisti cristiani sino dai primi secoli. Sugli antichi sarcofagi, sulle semplici pietre dei loculi, nelle pitture dei cimiteri, nei musaici delle basiliche, il divino miracolo tornava a ripetersi costantemente, elevato al significato simbolico del ritorno dell'umanità a Dio. Sul chiudersi dell'evo medio esso aveva trovato un interprete potentissimo in Giotto, che negli affreschi dell'Arena a Padova e nella cappella della Maddalena ad Assisi, aveva per il primo impresso a questa rappresentazione una drammaticità tutta moderna.

Sebastiano del Piombo, tenendo conto degli antichi elementi iconografici, riassume in un'unità meravigliosa tutti i motivi che erano stati lungamente elaborati prima di lui, e riesce a dare alla scena una vivezza di interpretazione tutta nuova, tutta personale. Lazzaro non è più

la piccola mummia (le proporzioni piccole, secondi i Santi Padri significavano che egli, risuscitando, nasceva a nuova vita), come la vediamo nelle antiche rappresentazioni dell'arte cristiana, avvolta di fasce secondo l'uso degli Ebrei e come Giotto aveva amato ancora raffigurarla, collocata in piedi all'entrata di un'edicola, con la testa velata da un sudario. Cristo non è più il taumaturgo che sta rigido davanti a lui, con la verga miracolosa tesa verso il sepolcro, col volume nella sinistra. Niente di tutto ciò. La vita irrompe a ravvivare le forme e a dare alla scena sacra il carattere della più potente realtà. Lazzaro evocato dal suo sonno sembra volere affrettare egli stesso il ritorno alla vita, liberandosi lentamente dalle fasce.

Cristo è l'Uomo Dio, trionfante in tutto lo splendore della sua bellezza e della sua maestà; ogni attributo della divinità è venuto meno. Una forza misteriosa, divina, circola bensì attraverso tutte le figure, domina tutta la scena. Tutti partecipano della grazia ricevuta da Lazzaro, il quale, nella tensione del suo sguardo, sembra volere esprimere al Redentore tutta la forza che a lui lo avvince. È la rappresentazione dell'amore della creatura per la divinità e dell'amore del Dio fatto uomo per l'uomo stesso.

L'atteggiamento della Maddalena è eloquente come le parole del Vangelo. Essa si prostra dinanzi al Signore come negli antichi sarcofagi. Ma non bacia, come in quelli, i piedi di Lui, ed appunta invece più umanamente il suo sguardo esterefatto, in uno slancio di amore infinito, verso colui che le ha ridonato il fratello diletto. Era ben essa la donna celebre per il suo santo amore che le aveva fatto meritare la remissione dei suoi peccati, colei che unse di profumi il suo Signore, e gli asciugò i piedi coi suoi capelli.

La stessa originalità spiegata nella concezione della scena, si riflette nella composizione e nell'esecuzione dell'opera.

Sebastiano ci apparisce completamente rinnovellato. Gli otto anni del suo soggiorno in Roma hanno radicalmente modificato la sua natura, il suo talento, il suo occhio, la sua mano. Nessun'altra opera può darci, come questa, l'indice di questo cambiamento profondo. Invano cercheremmo qui il discepolo di Giovanni Bellini. Lo scolaro di Giorgione solo sopravvive, ma esso pure in minima parte, nel fondo del paese.

Il colore si è fatto più denso, più vibrato: la grazia giorgionesca ha ceduto il posto alla terribilità michelangiolesca, la piacevolezza delle forme ad una scienza più rigorosa del disegno e dell'anatomia, la vaga idealità di una bellezza sensuale ad una energia più realistica, la ricerca dell'equilibrio e della grazia nei movimenti alla passione dei forti contrasti, delle azioni solenni spesso violente, ad un senso di più profondo naturalismo.

Il colore purtroppo non si libra più nella vaga e ricca scala cromatica dei veneziani; ma il chiaroscuro va facendosi più elaborato nei valori e nei rapporti delle tonalità, l'impasto va divenendo sempre più robusto e rivaleggia con la forza plastica dello scalpello michelangiolesco.

Le reminiscenze michelangiolesche fanno capo ad ogni istante, quasi in ogni figura della grande opera, ma nulla tolgono alla potente individualità che Sebastiano afferma in ogni parte della sua composizione. Sebastiano del Piombo ha realizzato un effetto della massima forza per avere espresso con una calma così potente lo splendore delle anime dei suoi personaggi. Tanto per questo lato, quanto

per la forza del chiaroscuro, per la solidità e robustezza della fattura, e sopratutto per la grandiosità monumentale dell'insieme, l'opera dell'artista veneziano non ha certo da temere la rivalità di quella dell'Urbinate. Anche per la grandezza delle sue dimensioni, superiori a quelle della *Trasfigurazione* di Raffaello, la *Resurrezioae di Lazzaro* è il primo quadro colossale moderno, l'opera più imponente e la creazione più potente che il genio della Rinascenza italiana abbia prodotto al di fuori delle grandi opere di decorazione murale.[1]

Quando la *Trasfigurazione* di Raffaello e la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano furono pubblicamente esposte in Vaticano, l'una in confronto dell'altra, furono lodate infinitamente ambedue, « e benchè, dice il Vasari, le cose di Raffaello per l'estrema grazia e bellezza loro non avessero pari, furono nondimeno anche le fatiche di Sebastiano universalmente lodate da ognuno ».[2]

Ai 6 di aprile 1520 Raffaello moriva senza aver potuto vedere terminata l'opera sua.[3] La sua morte indusse

---

[1] Per i disegni relativi alla *Resurrezione di Lazzaro,* vedi *Appendice*, cap. I, Londra, British Museum.

[2] Vasari, V, 570.

[3] È notevole la freddezza colla quale Sebastiano scrisse a Michelangelo della morte di Raffaello: « Compare mio char.^{mo} poste salutationes etc. Credo havete saputo come quel povero de Rafaello da Urbino è morto: di che credo vi abbi despiaciuto assai, et Dio li perdoni.

« Hora brevemente vi aviso come el si ha a depingere la salla de' Pontefici, del che e garzoni de Rafaello bravano et voleno depingerla a olio. Vi prego vogliate arecordarvi de me, et recomandarmi a Mons. Rev.^{mo} et se io son bono a simel imprese, vogliate metermi in opera, perchè io non vi farò vergogna, come

il Cardinale de' Medici a conservare in Roma, nella chiesa di San Pietro in Montorio, la celebre tavola che Giulio Romano condusse a termine e che Francesco Penni copiò. Solo la *Resurrezione di Lazzaro* fu mandata in dono alla città di Narbona.

L'opera fruttò a Sebastiano la familiarità del committente, che, elevato poi alla dignità pontificia col nome di Clemente VII, compensò onoratamente l'artista colla sua protezione e coi suoi favori.

---

credo non vi avere facto in sino al presente. Et avisovi come hozi io ho portato la mia tavola un'altra volta a palazo con quella che ha facto Rafaello, et non ho avuto vergogna. Et sopra tutto advertite che viene a Firenze uno de' garzoni de Rafaello da Urbino per havere tutte l'hopere del palazo da monsignore Rev.^{mo} Pregovi facte che n'abi almanco una io, benchè io ho scripto a mons. R.^{mo} et ò mi offerto per quello io vaglio et posso. Non vi dirò altro. Cristo sano vi conservi. Adì 12 aprille 1520. El vostro compare Sebastiano pictore veneziano ». MILANESI, *Le correspondants de M. A.: I. Seb. del Piombo*, pag. 6.

Per le controversie circa il pagamento della tavola di Sebastiano, vedi note al VASARI, V, 571, n. 1. Sebastiano chiese al Cardinale dei Medici 1000 ducati, ma il Cardinale, che non intendeva di spendere tale somma, volle che la cosa fosse rimessa in mano di Michelangelo. Sebastiano con lettere caldissime esortava l'amico a prendersi questo assunto, e gli mandava, per meglio informarlo, la stima che ne aveva fatto B. Peruzzi, di 850 ducati. All'ultimo, Sebastiano, anche per consiglio di Michelangelo, si contentò di 800 ducati.

La *Trasfigurazione* di Raffaello costò 655 ducati. Vedi MÜNTZ, *Raphaël*, pag. 563.

CAPITOLO VII.

Santa Famiglia col Donatore (Galleria Nazionale di Londra) — Martirio di Sant'Agata (1520) (Pitti) — La Dorotea (Museo Federico, Berlino) — Cappella Borgherini (S. Pietro in Montorio) — Cristo al Limbo (Madrid, Prado) — San Bernardo (Pinacoteca Vaticana).

Colla morte di Raffaello, Sebastiano venne ad occupare il primo posto fra i pittori allora viventi in Roma, lasciando dietro di sè, come afferma il Vasari, Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Perino del Vaga, Polidoro, Maturino, Baldassare Peruzzi e tutti gli altri.

Michelangelo si trovava ancora in Firenze in mezzo a mille fastidi per i lavori della facciata di San Lorenzo, alla quale peraltro non doveva porre mai mano, specialmente per causa delle gravi e sempre crescenti difficoltà relative al modo di cavare i marmi da Serravezza e di condurli a Firenze. Tali e tante furono queste difficoltà che a lui sembrò buona fortuna potere essere finalmente dispensato da quei lavori per volere dello stesso Pontefice.

Intanto Sebastiano del Piombo si adoperava con ogni mezzo in favore dell'amico, e riusciva ad ottenere che Leone X, in seguito alla morte dell'Urbinate, offrisse al Buonarroti l'esecuzione delle pitture della sala dei Pontefici in Vaticano. Raffaello aveva, per la decorazione di

10

questa sala, lasciato disegni e cartoni ai suoi scolari, i quali si erano già accinti all'opera, coll'intenzione, sembra, di eseguire ad olio le pitture delle pareti.

Sebastiano del Piombo informava Michelangelo che avendo portato una sua lettera al Card. Bernardo Dovizzi da Bibbiena, questi gli aveva detto: « Che 'l papa avea « dato la sala dei Pontefici a li garzoni di Raffaello, e « che costoro aveano fatto una bella cosa, de sorta che « persona alcuna non guarderia più le camere che ha fatto « Raffaello; che questa sala stupefaria ogni cosa, e che « non sarà la più bella opera fatta da li antichi in qua « de pittura ». [1]

Nello stesso tempo Sebastiano riferiva che Baccio da Montelupo gli aveva detto, in grande segretezza, che al Papa non piaceva quello che avevano fatto gli scolari di Raffaello.

Quindi tornava, con altra lettera del 6 settembre dello stesso anno 1520, a pregare caldamente il Buonarroti perchè gli rispondesse qualche cosa su tale argomento, e lo avvisava che il Papa era arrivato al punto di mandare un cameriere presso di lui, per sapere se Michelangelo avesse scritto alcuna risposta. Questo stesso cameriere, avendo saputo che no, aveva offerto a Sebastiano, a nome del Papa, di eseguire le pitture della sala dei Pontefici, lasciando quelle della sala superiore, cioè della sala di Costantino, ai garzoni di Raffaello. [2]

« Ed io (scrive Sebastiano a Michelangelo) li risposi « che non poteva accettare cosa alcuna senza vostra licenza,

---

[1] Gotti, op. cit., I, 137.

[2] Loc. cit.

« overo insino che non mi venisse vostra risposta; et mai
« è venuta insino a ora. E li dissi ancora, ogni volta che
« non fussi obbligato con Michelangiolo, et che 'l papa
« volesse che facessi questa sala, io non lo farei; perchè
« a me pare non essere inferiore a li garzoni di Raffaello
« da Urbino, massime avendomi offerto mezza la sala di
« sopra, di bocca del papa; et non mi pare onesto che io
« dipinga codamodo (quodam modo) le cantine e loro le
« stanze dorate. Io li ho detto che le faccino dipingere a
« loro. Et lui me rispose, che 'l papa non lo faceva per
« altro, se non per fugire le gare. Et che coloro aveano
« e disegni de quella stancia, et così era sala de' Pontefici
« quella da basso come quella da sopra. Io li risposi, che
« io non ne voleva far niente: de sorte che se la ridono
« de fatti miei et son in grandissimo travaglio, che io
« son venuto come rabioso ».

E tornando a supplicare Michelangelo perchè prenda a dipingere la sala di Costantino, togliendola agli scolari di Raffaello, soggiunge:

« Perchè nel mondo non è la più onorevole impresa
« di questa...; qui ve vendicate de tutte le ingiurie v'è
« state fatte, et farete tacere le cicale che non gridarano
« più, perchè in questa stancia e v'à le più belle istorie
« che si possa depegne. Lì v'à primamente l'istoria di
« Costantino imperatore, come li apparse nell'aria una
« croce di un fulgure, che in segno di quella l'averia vit-
« toria; et amazò un certo re.

« Da poi, dalla fazata mazore, una battaglia, cioè un
« fatto d'arme, che questa, dicono costoro che la vole prin-
« cipiare.

« Da poi, nè l'altra facia, una rappresentazione a l'im-
« peratore de' prisoni.

« Ne l'altra fazata, el preparamento dell'incendio del
« sangue de quei putti; che lì intravengono donne assai
« et puttini et manegoldi per amazarli, per fare el bagno
« de l'imperatore Costantino. Queste istorie, me disse el
« papa che le voleano, et che costoro aveano e disegni
« de mano de Raffaello. Et io li risposi quello vi scrissi
« ne l'altra. A me pare che per lezione de estorie non si
« possi far meglio, nè elegere meglio: si che, fate voi:
« tanto quanto ordenarete saré servito. Et pregovi, compar
« mio, per l'amore è tra nui, degnatevi a rispondermi, a
« ciò sappi quello io abbi a fare; perchè io sono vitupe-
« rato con tutti costoro, massime col papa, perchè io non
« so che risponderli; perchè lì va cossì l'onore vostro come
« el mio ». [1]

Sembra che il Buonarroti rispondesse in mali termini, dicendo di non voler sapere nulla di nulla, nè per sè, nè per l'amico Sebastiano, il quale in altra lettera posteriore quasi si duole di avergli scritto della cosa.

Michelangelo rifiutò quella commissione forse per dispetto al modo col quale il Pontefice aveva agito verso di lui a proposito dei lavori per la facciata della basilica di San Lorenzo e della sepoltura di Giulio II. Michelangelo, come ebbe a scrivere egli stesso più tardi, non potè scacciare dalla sua mente il sospetto che Leone X fingesse di volere fare la facciata di San Lorenzo per impedire che fosse condotta a termine la famosa sepoltura.

---

[1] Lettera del 27 ottobre 1520. Arch. Buonarroti. V. Gotti, op. cit., I, 138.

Così Sebastiano finalmente si tacque e gli odî furono temporaneamente sopiti.

È noto infatti che la sala di Costantino venne condotta a termine da Giulio Romano e da Francesco Penni, non però a olio, come avevano incominciato, ma secondo la tradizionale tecnica del buon fresco; e che la sala dei Pontefici fu decorata da Giovanni da Udine e Perin del Vaga.

Del resto non mancarono anche a Sebastiano, in questi anni, commissioni importanti che gli permisero di mantenere alta la riputazione conquistata specialmente in seguito alla gara felicemente sostenuta col grande Urbinate.

Un'opera che fu commessa al nostro artista in una data prossima a quella in cui fu eseguita la *Resurrezione di Lazzaro* è la *Sacra Famiglia col donatore* esistente nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 24). [1] La Madonna, seduta nel

---

[1] Tavola, alta piedi 3.2; larga piedi 3.7. Comprata dal duca di Northbrook nel 1895. Originariamente nella collezione del sen. Cambiaso a Genova. Ultimamente in quella di Sir Th. Baring. V. POYNTER, op. cit., n. 1450.

Nella collezione Heseltine a Londra esiste un disegno alla sanguigna eseguito molto probabilmente da Sebastiano come studio preparatorio per questo quadro (vedi Appendice).

Il Berenson (*Drawings*, n. 2478) osservando un disegno della collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth, che contiene uno studio per uno degli apostoli nella Trasfigurazione di San Pietro in Montorio, fa dei confronti fra questa figura e quella del donatore nel quadro della National Gallery. Egli crede non improbabile che si tratti di una stessa persona, e cioè di Pier Francesco Borgherini, patrono della cappella di

centro della composizione, indossa una veste rossastra con velo bianco sopra la testa, e porta sulle ginocchia un mantello verde cupo a risvolti di un giallo arancione. Essa abbraccia con la sinistra il Bambino, il quale tiene un ginocchio su quello della madre, ed avanza l'altra gamba come in atto di voler discendere a terra. La mano destra della Vergine è portata sulla spalla del donatore, il quale sta inginocchiato con le braccia incrociate sul petto in atto di adorazione, e guarda il Bambino Gesù con espressione di devozione profonda. Il giovane gentiluomo, dalla barba e dai lunghi capelli scuri, indossa un abito nero che lascia intravedere sul petto il bianco della sottoveste. Dietro, a sinistra, San Giovanni Battista con la croce rivolge la testa verso il gruppo divino. A destra, San Giuseppe addormentato.

La fattura di questo dipinto rivela quelle stesse doti di forte grandiosità che abbiamo ammirato nella *Resurrezione di Lazzaro.* Una compostezza solenne spira dalla figura della Vergine che riproduce il tipo prediletto da

---

San Pietro in Montorio. Il Berenson cita a conferma della sua ipotesi una lettera pubblicata dal Frey (Briefe an M. A.).

Vedi anche la lettera pubblicata dal Milanesi (*Les correspondants de M. A. Sebastiano del Piombo*, pagina 32). La lettera porta la data 22 aprile 1525, ed in essa Sebastiano incarica Michelangelo di dire a messer Pier Francesco che in termine di due giorni sarà finito il suo quadro.

Io non credo che si tratti del quadro della National Gallery, perchè esso rivela uno stile anteriore a quello delle opere di Sebastiano eseguite intorno al 1525.

Credo che per il quadro possa intendersi senza difficoltà la composizione del Cristo alla colonna di San Pietro in Montorio.

Sebastiano, quello stesso delle principali figure femminili nella *Resurrezione*. La testa della Madonna è soffusa da una leggiera penombra che dà maggior risalto alla massima luce concentrata dall'artista sul corpo robusto del

Fot. Hanfstaengl

Fig. 24 — Sebastiano del Piombo: Santa Famiglia col Donatore. Londra, National Gallery.

Bambino. Un forte accento di romanità emana dalle due figure della Madre e del Figlio, mentre quella dello sconosciuto donatore, sia nel tipo, sia nel costume, sia anche nella tecnica, ci riporta più direttamente allo stile ed ai tipi preferiti dai ritrattisti veneziani. La figura del Battista presenta le stesse caratteristiche fisionomiche di quella

della *Resurrezione;* egli è un giovane sulla ventina, e, non, come di solito, un fanciullo di poco maggiore al Divino Bambino. Abbiamo qui, come nella *Resurrezione di Lazzaro*, quella stessa felice combinazione di elementi veneziani da un lato, e di elementi romani, raffaelleschi e michelangioleschi dall'altro, con marcata prevalenza di questi ultimi.

* * *

Già vedemmo che nella lettera colla quale annunziava a Michelangelo il termine della *Resurrezione di Lazzaro*, Sebastiano parlava di un quadro del Cardinal Rangone, a quanto sembra, già cominciato prima che la *Resurrezione di Lazzaro* fosse finita.

La pittura alla quale allude Sebastiano è quella stessa che oggi si conserva nella Galleria Pitti e che rappresenta il *Martirio di sant'Agata* (fig. 25).

« Fece, osserva il Vasari, per il Cardinale Rangoni, « in un quadro una bellissima sant'Agata ignuda e mar- « tirizzata nelle poppe, che fu cosa rara: il qual quadro « è oggi nella guardaroba del signor Guidobalbo duca « d'Urbino; e non è punto inferiore a molti altri quadri « bellissimi che vi sono di mano di Raffaello da Urbino, « di Tiziano e d'altri ».

La santa è rappresentata in piedi, di faccia, fino al ginocchio, completamente nuda nella parte superiore del corpo, coperta inferiormente con un panno annodato sul ventre, colle mani legate dietro la schiena. Essa volge a sinistra la sua testa dolente, dai grandi occhi imploranti pietà, verso la figura di un giovane uomo barbato, che

Fot. Alinari

Fig. 25 — Sebastiano del Piombo: Martirio di Sant'Agata. Firenze, Galleria Pitti.

sembra adempiere la funzione di giudice, ed impartire i suoi ordini ai due manigoldi che stanno per applicare le loro grandi tenaglie al petto della santa. Tre figure di soldati, due dei quali armati di corazze e di elmo, appariscono nell'indietro, a sinistra. Una cortina verde pende dietro il corpo della vittima, fermata ed onnodata ad un'antenna.

A destra, attraverso i pilastri di un porticato, scorgesi un fuoco, intorno al quale si affollano varie figure, come in una officina di fabbro. A sinistra, fra le cortine ed un grande pilastro, lo sfondo di un paese in riva ad un fiume. Sul davanti a destra, una specie di parapetto, sul quale è posato un grosso coltellaccio, e recante la scritta:

SEBASTIANVS VENETVS
FACIEBAT ROME
. M . D . XX .

Nonostante che il *Martirio di Sant'Agata* sia stato eseguito a poca distanza di tempo dalla Resurrezione di Lazzaro, Sebastiano mostra tuttavia di avere fatto ancora un passo innanzi verso una maggiore armonia di linee e di colori, abbandonando certi elementi un po' troppo enfaticamente michelangioleschi adottati precedentemente.

Il chiaroscuro, pure non cessando di essere vigorosissimo, attinge le sue risorse da contrasti meno violenti, da effetti più semplici e più misurati. Il disegno va facendosi sempre più corretto, il modellato sempre più accurato.

Lo stile di Sebastiano, nella sua evoluzione continua, si incammina verso quella che dovrà essere la caratteristica delle ultime opere: la rinunzia ad ogni ricerca di grazia, l'abbandono di tutto ciò che può lusingare l'occhio per la vaghezza del colore, per i lenocinî della

forma. Egli mira solamente ad una robustezza sempre più sobria, ad una maggiore serietà di espressione, ad un ideale di bellezza quasi erculea. La figura della Santa, nelle sue forme mascoline, corrisponde perfettamente a questo tipo di bellezza erculea che veniva a sostituire nel-l'arte di Sebastiano il primitivo ideale giorgionesco, e che attingeva la sua ispirazionè diretta dai tipi incarnati da Michelangelo nelle Sibille della Sistina.

Colla produzione di opere come la *Resurrezione di Lazzaro* ed il *Martirio di Sant'Agata*, Sebastiano veniva affermando la sua incontrastata supremazia pittorica in Roma. Egli ben poteva andare superbo che i comittenti di quelle opere fossero stati il Cardinale dei Medici ed il Cardinale Rangone, i due illustri porporati che vivevano nella più stretta intimità con Leone X, e che dividevano col Cardinal Cibo la direzione delle orgie e degli spettacoli della Corte.

Data a parer nostro dagli anni che precedettero o seguirono immediatamente la morte di Raffaello, e quindi da una data non molto lontana da quella scritta nel martirio di Sant'Agata (1520), la così detta *Dorotea* di Berlino, proveniente dalla raccolta di Blenheim in Inghilterra (fig. 26).

Al pari della *Fornarina* degli Uffizi questo ritratto fu per lungo tempo attribuito a Raffaello, e ritenuto per quello dell'amante dell'Urbinate. Per primo il Waagen nel 1835 fece il nome di Sebastiano del Piombo, oggi accettato universalmente. [1]

---

[1] *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum.* Berlin, 1904, pag. 297, n. 209 B. Il nome di Dorotea o meglio di Santa Dorotea, deriva da quello con cui era segnata, nel 1657, nel Microcosmo della pittura dello Scanelli, una ripetizione di questo quadro esistente allora in Verona.

La giovane donna è rappresentata grande al vero, a mezza figura, girata di tre quarti a sinistra. Porta in capo un bianco fazzoletto a righe scure ripiegato nella foggia delle popolane romane; indossa una camicetta scollata color viola, che lascia scoperte sui bracci le maniche bianche della sottoveste sottilmente pieghettata. Essa sostiene colla mano destra un ricco mantello color rosso scuro con ricca pelliccia, gettato con disinvoltura intorno alle spalle, e tiene nella sinistra un canestro con frutta. Nel fondo, a sinistra, si apre una finestra che lascia scorgere un lembo di paese montagnoso contro un cielo di tramonto.

I lineamenti del volto sono regolari, ma molto forti e marcati. Pure avendo oltrepassato i limiti della prima giovinezza, questa donna conserva ancora un'attrattiva singolare di freschezza e di grazia nel carattere particolare della faccia, nei grandissimi occhi bruni che guardano intensamente con espressione di bonarietà calma ma sensuale.

Il ritratto è disgraziatamente ridipinto in quasi tutta la sua superficie, e il colorito, divenuto pesante, ha perduto la trasparènza originaria. La pelliccia in special modo, ed il fondo del paese, sono stati completamente rifatti da un pennello poco esperto. Le mani ed il volto sono le parti che hanno meno sofferto del restauro.

Generalmente è stata assegnata a questo ritratto una data molto prossima a quella della *Fornarina* degli Uffizi (1512) in base più che altro a certe analogie nel tipo delle due donne.[1] Quantunque il carattere del dipinto rechi

[1] Vedi Morelli, *Della pittura italiana. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, 1897, pag. 45 e seg.

Vedi particolarmente Julius Meyer, *Das Frauen Bildnis des*

Fot. Hanfstaengl

Fig. 26 — Sebastiano del Piombo: La Dorotea.
Berlino, Museo Federico.

ancora una forte impronta veneziana nell'atteggiamento della figura, nello sfondo del paese, nell'impasto grasso e pastoso, tuttavia ci sembra che molti elementi stiano ad attestare un'epoca un poco più tarda, come, ad esempio, le mani più robuste, dalle dita più squadrate che nella *Fornarina* degli Uffizi e negli altri ritratti contemporanei, i lineamenti del volto segnati con una forza plastica che si avvicina molto al fare michelangiolesco, il colorito, che pur rinvigorendosi, tende ad acquistare un'intonazione bruna un poco bruciata, perdendo la gaia luminosità della tecnica veneziana.

Già prima di condurre a termine la grande tavola della *Resurrezione di Lazzaro* (1519), Sebastiano aveva avuto da Pier Francesco Borgherini l'incarico di decorare a fresco le pareti di una cappella nella chiesa di San Pietro in Montorio. Ciò nonostante, come si ricava da una lettera di Sebastiano stesso, questa decorazione non fu compiuta prima del 1525.

Narra il Vasari che « Avendo Pier Francesco Borghe-« rini, mercante fiorentino, preso una cappella in San « Pietro in Montorio, entrando in chiesa a man dritta, « ella fu col favore di Michelagnolo allogata a Sebastiano, « perchè il Borgherino pensò, come fu vero, che Miche-« lagnolo dovesse far egli il disegno di tutta l'opera. Messovi

---

Sebastiano del Piombo aus Scloss Blenheim. (*Jahrb. d. k. preuss. kunstsamml.*, 1886, vol. VII, pag. 58 e seg.). Il Meyer conclude il suo accurato studio assegnando alla *Dorotea*, erroneamente a nostro avviso, la data del 1511.

« dunque mano, la condusse con tanta diligenza e studio
« Sebastiano, ch'ella fu tenuta ed è bellissima pittura; e
« perchè dal piccolo disegno di Michelagnolo ne fece per
« suo comodo alcun'altri maggiori, uno fra gli altri che
« ne fece molto bello è di man sua nel nostro libro. E
« perchè si credeva Sebastiano avere trovato il modo di
« colorire a olio in muro, acconciò l'arricciato di questa
« cappella con una incrostatura, che a ciò gli parve do-
« vere essere a proposito; e quella parte, dove Cristo è
« battuto alla colonna, tutta lavorò a olio nel muro. Nè
« tacerò che molti credono, Michelagnolo avere non solo
« fatto il picciol disegno di quest'opera, ma che il Cristo
« detto che è battuto alla colonna fusse contornato da lui,
« per essere grandissima differenza fra la bontà di questa
« e quella dell'altre figure: e quando Sebastiano non avesse
« fatto altra opera che questa, per lei sola meriterebbe
« esser lodato in eterno; perchè oltre alle teste che sono
« ben fatte sono in questo lavoro alcune mani e piedi bel-
« lissimi: e ancora che la sua maniera fusse un poco dura,
« per la fatica che durava nelle cose che contraffaceva,
« egli si può nondimeno fra i buoni e lodati artefici
« annoverare. Fece sopra questa storia in fresco due Pro-
« feti, e nella volta la *Trasfigurazione;* ed i due santi
« cioè San Piero e San Francesco, che mettono in mezzo
« la storia di sotto, sono vivissime e pronte figure; e seb-
« bene penò sei anni a far questa piccola cosa, quando
« l'opere sono condotte perfettamente, non si dee guardare
« se più presto o più tardi sono state finite: sebben'è più
« lodato chi presto e bene conduce le sue opere a perfe-
« zione; e chi si scusa, quando l'opere non sodisfanno,
« se non è stato a ciò forzato, in cambio di scusarsi s'ac-

« cusa. Nello scoprirsi quest'opera Sebastiano, ancorchè « avesse penato assai a farla, avendo fatto bene, le male « lingue si tacquero; e pochi furono coloro che lo mor- « dessero ».[1]

Noi non possiamo stabilire con precisione in che tempo fossero cominciati gli affreschi della cappella Borgherini in San Pietro in Montorio.

Attenendoci però alle parole del Vasari il quale afferma che Sebastiano lavorò per sei anni a quegli affreschi, e considerando che in una lettera a Michelangelo del 12 aprile 1525, Sebastiano scrive che quella pittura sarebbe finita nel termine di due giorni,[2] saremmo indotti ad ammettere che quella decorazione dovesse essere principiata fra il 1518 e il 1519.

Gli affreschi eseguiti da Sebastiano ricuoprono tutto il vano semicircolare della cappella, e gli spazi triangolari al di sopra dell'arco, nella parte esterna della cappella stessa. Nella parte superiore interna, cioè nel semicatino della volta, Sebastiano rappresentò la *Trasfigurazione.* Il Cristo colle braccia aperte posa leggermente sulla vetta di un monte fra Mosè ed Elia ed alcuni apostoli esterrefatti. Nella parete ricurva della cappella il Cristo nudo, legato alla colonna, flagellato da quattro manigoldi, nell'interno di un tempio a colonne (fig. 27); a sinistra di questa composizione centrale San Pietro in piedi con una grande chiave in mano, in veste bianca e mantello giallo; a destra, San Francesco in atto di recare una mano al petto e di inalzare l'altra verso il Cristo. Al disopra dell'arco, esternamente,

---

[1] Vasari, V, 568 e seg.

[2] Note al Vasari, *Vite*, V, 569, n. 1.

due grandi figure maggiori del vero: a sinistra un Profeta seduto in atto di tenere una mano sopra un libro e di guardare verso un angelo che vola presso di lui ponendogli una mano sulla spalla. A destra una Sibilla con un rotulo, assistita da un serafino.

Questa vasta decorazione murale apparisce a prima vista mancante di omogeneità nell'esecuzione tecnica delle singole parti; mancanza dovuta ai differenti metodi adottati da Sebastiano, il quale dipinse a fresco la parte superiore interna contenente la trasfigurazione e la parte esterna colle figure del Profeta e della Sibilla, ed eseguì ad olio la parte più importante contenente la flagellazione di Cristo e le due figure di San Pietro e di San Francesco. Oltre di ciò, Sebastiano non ha esplicato in ugual grado nelle differenti parti il suo talento pittorico. Nella *Trasfigurazione* egli dimentica quasi completamente la sua natura veneziana, ed ogni ricerca di piacevolezza nella colorazione è sostituita dallo studio accurato del disegno, del modellato, del chiaroscuro, con uno stile che è qualcosa di mezzo fra il romano e il fiorentino, fra il raffaellesco e il michelangiolesco. Lo stile di Michelangelo domina invece assoluto nelle figure del Profeta e della Sibilla, le quali, per le loro colossali dimensioni, per la forza gigantesca della espressione e per la larghezza dell'esecuzione, rivelano chiaramente la loro derivazione diretta dalla volta della Sistina.

Ma la parte che più attira il nostro sguardo e sulla quale anche Sebastiano richiamò maggiormente le sue cure, è quella centrale, contenente la scena della *Flagellazione.*

Anche dovendo attribuire ai suggerimenti di Michelangelo la forza e la bellezza di questa composizione, non per questo l'opera di Sebastiano perde del suo valore dinanzi al nostro giudizio, per la meravigliosa scienza e per la straordinaria abilità pittorica esplicata dall'artista. Nell'esecuzione di questa parte che è la più importante dell'opera sua, Sebastiano volle adottare la tecnica ad olio, come quella che gli permetteva di porre maggiormente in rilievo le sue eminenti qualità di colorista veneziano, e che presentava assai minori difficoltà di esecuzione, non essendo egli dotato di quella straordinaria facilità di mano propria dei frescanti fiorentini e romani, i quali conciliavano felicemente la rapidità colla correttezza dell'esecuzione. La pittura a olio gli dava la possibilità di spiegare tutte quelle risorse tecniche, di colore e di chiaroscuro che la pittura a fresco non gli avrebbe permesso.

Ma Sebastiano, non adoprando la pittura a buon fresco, il solo mezzo che permette di conservare stabilmente le pitture murali, condannò l'opera sua a quel deperimento ed oscuramento progressivo che oggi pur troppo ci toglie la possibilità di apprezzare nel loro giusto valore i meriti dell'opera così decantati dal Vasari.

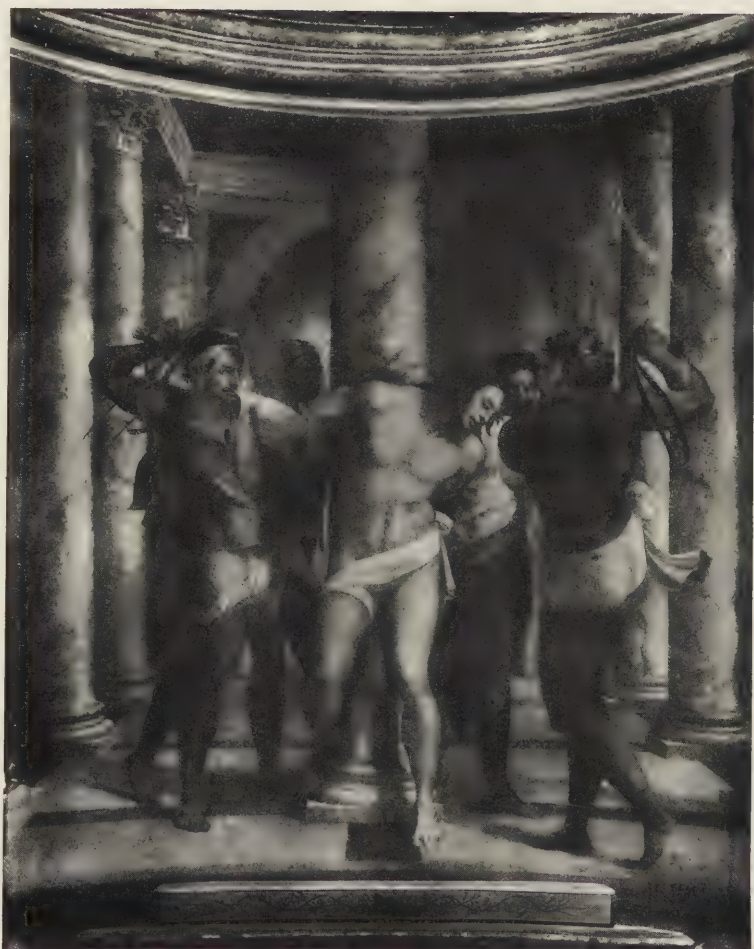
A proposito della figura del Cristo il biografo aretino osserva giustamente la grandissima differenza che esiste fra la bontà di questa e quella delle altre figure. Ed infatti, in questa figura meravigliosa per la correttezza del disegno, per l'efficacia dell'espressione negli occhi abbassati e dolenti, nelle labbra semiaperte, nella contorsione penosa di tutto il corpo, nella rassegnazione eroica al sacrificio, ognuno di noi sente l'alito di uno spirito

Fot. Anderson

Fig. 27 — Sebastiano del Piombo: Cristo alla colonna.
Roma, Chiesa di San Pietro in Montorio.

superiore ed una sapienza tecnica maggiore a quella che rivelano le altre figure, potenti anch'esse, ma non del tutto immuni da una certa punta di convenzionalismo.

Crediamo quindi non del tutto prive di fondamento le parole dello stesso Vasari là dove riferisce che « molti credono Michelangelo avere non solo fatto il picciol disegno di quest'opera, ma che il Cristo detto che è battuto alla colonna fusse contornato da lui ».

In quanto al *piccolo disegno* fatto da Michelangelo, e di cui parla il Vasari, esso non è da identificarsi, come si è creduto un tempo, con quello esistente attualmente nel gabinetto delle stampe in Roma e rappresentante la figura del Cristo legato alla colonna in atteggiamento simile a quello di San Pietro in Montorio (fig. 28), nè col disegno a sanguigna del British Museum (Malcolm. coll. n. 63) che ci presenta la scena completa della flagellazione, composta di un numero di figure maggiore di quello della pittura di Sebastiano. Questi disegni, un tempo attribuiti a Michelangelo, sono stati di recente rivendicati giustamente a Sebastiano del Piombo.[1]

Noi crediamo invece che si possa mettere in relazione coll'affresco di San Pietro in Montorio un piccolo disegno di Michelangelo passato fino ad ora inosservato agli studiosi, e che si conserva nel Museo Buonarroti in Firenze (cornice 7, n. 35). Esso è eseguito alla sanguigna, in piccole dimensioni, con segno rapido e sicuro, e rappresenta una figura maschile interamente nuda, in una

---

[1] B. Berenson. *The Drawings of the florentine painters.* London, 1903, vol. II, n. 2487.

Fot. Alinari

Fig. 28 — Sebastiano del Piombo: Cristo alla colonna.
Disegno per l'affresco di San Pietro in Montorio.
Roma, Gabinetto delle stampe.

posa che non è precisamente uguale nè a quella del disegno del Gabinetto delle stampe in Roma, nè a quella del dipinto di San Pietro in Montorio. Il corpo è girato di tre quarti a sinistra, le gambe sono in una posa simile a quella dell'affresco, la destra portata indietro, la sinistra in avanti, la testa girata fortemente dalla parte opposta del corpo, quasi di profilo a destra; il braccio destro alzato forzatamente sulla testa, come se fosse legato, il sinistro steso quasi orizzontalmente, ma leggermente ripiegato al gomito. La mano che ha tracciato con segno rapidissimo questo disegno, lasciando incompiute molte parti del corpo, ha accennato altresì nel fondo, a semplici contorni, incertamente, alcune figure, una delle quali, un poco più eseguita delle altre, ci presenta un uomo in atto come di chi sta per tirare una corda o per misurare un colpo. Questa mano è indubbiamente quella di Michelangelo, ed il disegno è probabilmente, secondo noi, uno di quelli che hanno servito a Sebastiano del Piombo per la sua composizione.

Nell'affresco, quantunque la posa delle gambe ed in genere della parte inferiore del corpo sia rimasta presso a poco la stessa che nel piccolo disegno del Buonarroti, riscontriamo tuttavia un cambiamento abbastanza notevole nella posa delle braccia, che sono, a differenza del disegno, portate ambedue dietro la schiena e legate alla colonna. La posa del Cristo nel disegno del Gabinetto delle stampe in Roma rappresenta in modo evidente un termine di passaggio fra quella del disegno di Michelangelo e quella dell'affresco, come un tentativo di leggiera variante fatto da Sebastiano prima di adottare l'idea definitiva.

In quanto agli affreschi di San Pietro in Montorio essi sono da porsi insieme con la *Resurrezione di Lazzaro* e col *Martirio di Sant'Agata* fra le opere più importanti di Sebastiano del Piombo. La scena della *Flagellazione* specialmente contribuì non poco ad elevare il nome del nostro artista nella stima dei contemporanei, come attestano non solo le parole del Vasari, ma altresì le numerose copie ed antiche imitazioni di quella composizione, esistenti tuttora in molte collezioni di Europa (fig. 29, 30, 31).

Sebastiano stesso ebbe caro di ripetere questo soggetto con alcune varianti, riducendo a due sole le figure dei manigoldi, nella tavola esistente un tempo nella chiesa dell'Osservanza a Viterbo e che adesso si trova, in uno stato assai deplorevole, nel Museo comunale di quella città. [1]

---

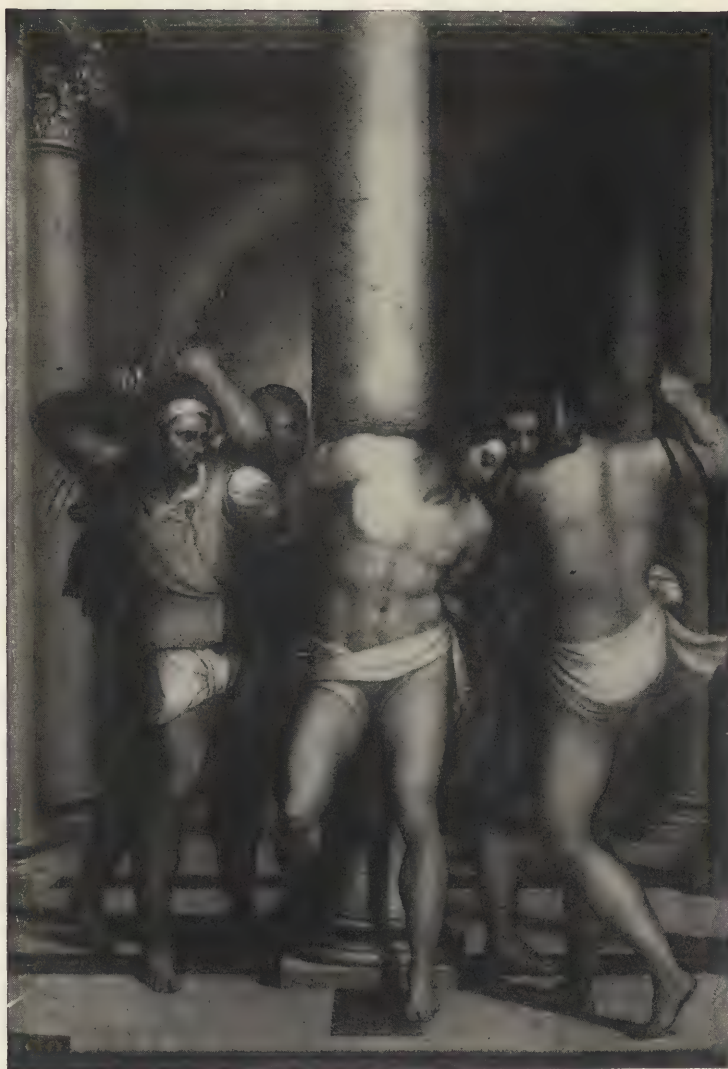
[1] Quest'opera, ritenuta per lungo tempo una copia dell'affresco di San Pietro in Montorio, eseguita da qualche scolare di Sebastiano, fu rivendicata al nostro artista dalla pubblicazione della seguente lettera, per opera del Milanesi (*Les correspondants de Michel-Ange*, *I*, *Sebastiano del Piombo,* pag. 34): « 1525, 29 aprile — Compare mio Car.mo poste salutationes: Non vi maravigliate vi sia molesto nel scrivere, perchè io son forzato a darvi noia perchè non posso fare di manco. Io ho facto una tavola da altare a mes.r Joanni da Viterbo chierico di Camera, con tre figure mazor del naturale, cioè un Cristo a la colonna con due figure che lo frustino, come quelle di San Pietro in Montorio, et decta tavola è fornita za due mesi, come mes.r Anton Francesco credo ve ne informerà, chè lui l'ha veduta, et sa quasi la nostra differentia: che lui mi vorrebbe pagare a suo modo, et io vorrei esser pagato al mio, perchè siamo obbligati in forma camere una parte et l'altra, che io debio esser pagato quello è da essere exstimata per dui periti ne l'arte, in tanto

Fot. Alinari

Fig. 29 — Marcello Venusti (copia da Sebastiano del Piombo)
Cristo alla colonna.
Roma, R. Galleria Borghese.

Fot. Anderson

Fig. 30 — Scuola di Michelangelo: Cristo alla colonna.
Madrid, Museo del Prado.

*
* *

In un tempo molto prossimo all'esecuzione degli affreschi di San Pietro in Montorio (finiti nel 1525) è da porsi, a nostro avviso, anche il quadro del Museo di Madrid, rappresentante la *Discesa di Cristo al Limbo* (fig. 32). Sebastiano ha raffigurato il Redentore di dimensioni poco inferiori al vero, col corpo ricoperto solo da un panno bianco girato intorno al ventre e gettato sulla spalla sinistra. Egli è in atto di avanzare nelle oscure regioni d'oltre tomba, col corpo proteso, recando nella sinistra la lunga asta dallo stendardo crocesignato, stendendo il braccio destro in avanti verso Adamo ed Eva che stanno seduti in basso a sinistra, uno presso dell'altro, quasi assopiti nell'ombra. Il vecchio padre delle genti solleva lo sguardo in atto di stupore e di adorazione verso il Salvatore, mentre Eva abbassa la testa, quasi come se fosse ancora sotto il peso dell'antica colpa. Dietro a Gesù Cristo seguono due uomini, uno dei quali, forse il buon ladrone, in atto di portare la croce, l'altro, un vecchio barbato, dalla testa potente come un Mosè. Nello sfondo lontano s' intravede un ponte,

che non ce remedio alcuno de acordarne. Hora el decto mes.[s] Joanni si è deliberato a far vui judice, et mandarvi la tavola a sue spese etc.... ». E più oltre: « Costui (cioè Giovanni da Viterbo) non voria altro se non aspetare che io avessi de bisogno de un pane, aciò io andassi col lazo a la golla per pura necessità, et fare a suo modo, et io patirei più presto mangiare tutti doi mei figlioli, che farli a piacere de un sospiro, perchè è più che zudeo, et mi maraviglio che la terra non si apri per ingiotirlo ».

Questo brano è interessante per noi anche perchè ci prova che Sebastiano aveva due figli, non uno solo come si è creduto generalmente.

Fot. Alinari

Fig. 31 — Copia da Sebastiano del Piombo: Cristo alla colonna.
Cingoli (Marche), Chiesa di S. Esuperanzio.

il cielo rosseggiante ed il bagliore sinistro dei fuochi infernali.

Tutta la scena è avvolta da un'ombra densa, profonda, in mezzo alla quale la figura del Cristo si muove solennemente, quasi come un fantasma.

La teatralità che gli antichi erano soliti dare a questa rappresentazione viene meno del tutto. Cristo non è più, per Sebastiano, il trionfatore incoronato di segni di vittoria. Solo il piccolo vessillo crocesignato resta ad attestare il trionfo dell'Uomo Dio che scende nelle profondità dell'abisso per redimere i padri antichi. Un senso profondamente umano spira tanto dalla figura del protagonista quanto da quella di Adamo seduto, coi ginocchi ripiegati, le braccia incrociate sul petto, la testa supplichevole protesa verso il Cristo. Eva prega a mani giunte, piangendo. Nei loro atteggiamenti e nel modellato robusto delle loro membra queste due figure ci mostrano il tipo puramente michelangiolesco prediletto da Sebastiano del Piombo. La volta della Sistina aveva soggiogato la fantasia del nostro artista.

Michelangiolesca del pari è la figura del Cristo, che, per il suo atteggiamento, può sembrare una variante del Cristo alla colonna di San Pietro in Montorio. L'inclinazione della testa e della parte superiore del corpo, la posa delle gambe, fortemente distaccate una dall'altra, è quasi identica nelle due figure. La variante più notevole è costituita dal braccio destro che nel quadro di Madrid è proteso in avanti invece di essere portato dietro la schiena come nell'affresco.

Per queste ragioni, non che per varie considerazioni d'indole tecnica e stilistica, a noi sembra più ragione-

Fot. Anderson

Fig. 32 — Sebastiano del Piombo:
Discesa di Cristo al Limbo.
Madrid, Museo del Prado.

vole riportare l'esecuzione di quest'opera agli anni che furono impiegati da Sebastiano nel dipingere l'affresco suddetto, anteriori cioè al 1525, anzichè, come vollero Crowe e Cavalcaselle, in quelli che precedettero immediatamente il conferimento dell'ufficio del Piombo al nostro pittore (1531).

Per quanto imperfetto possa essere il nostro giudizio, dato lo stato deplorevole del dipinto annerito e guasto in più parti, tuttavia ci è possibile scorgere ancora nella tecnica una certa accuratezza minuziosa, una certa castigatezza delle proporzioni e delle forme che caratterizza le opere di Sebastiano anteriori a quel periodo nel quale egli produsse opere improntate ad un senso di grandiosità monumentale, come il ritratto di Andrea Doria e quello di Pietro Aretino, eseguiti ambedue verso il 1530.

La tecnica è ancora più semplice, l'impasto meno denso, ed il colorito, nonostante la ricerca dei forti contrasti, conserva ancora quel certo equilibrio e quella certa sobrietà che abbiamo avuto occasione di porre in rilievo nel *Martirio di Sant'Agata,* nella *Flagellazione* di San Pietro in Montorio.

Le estremità delle figure non hanno ancora raggiunto quello sviluppo, che caratterizza le ultime produzioni dell'artista, nelle dita lunghe, squadrate ed ossute.

Il disegno generale della composizione, e specialmente quello della nobile figura del Cristo, mantiene ancora una purezza che non ritroviamo nelle opere più tarde caratterizzate da un realismo più crudo e più violento.[1]

---

[1] Madrid. Museo del Prado, n. 396. Vedi *Catalogo descriptivo e historico del museo del Prado di Madrid* per Don Pedro Madrazo,

Un'altra opera da riportarsi, secondo noi, ad una data non molto remota dal tempo in cui furono eseguiti gli

---

Madrid 1872, parte I, pag. 207. Tela alta m. 2.26, larga m. 1.14. Proviene dal monastero dell'Escuriale. I compilatori del catalogo non sanno nè quando nè per chi Sebastiano eseguì questa pittura, nè come essa venne all'Escuriale. Nel museo provinciale di Valencia esiste un trittico di Ribalta, composto di tre piccoli quadri e proveniente dall'*Hospital* de *Aragon*, de Castellon de la Plana, che contiene in uno dei suoi lati questa stessa composizione della *Discesa al Limbo* di Sebastiano. A quel piccolo trittico va unito un cartello che lo annuncia come copia di Sebastiano del Piombo. Dove esistono (si domandano i compilatori del catalogo) gli altri due scomparti del trittico originale? Secondo una notizia che abbiamo nell'inventario delle pitture che esistevano nel palazzo nuovo di Madrid al tempo di Carlo III, nello studio del pittore di camera La Calleja si inventariò come originale di Sebastiano del Piombo una *Baiada de Cristo al limbo de los Santos Padres*, eseguita in *tabla*, alta m. 2.49 e larga m. 1.87. Non si trattava quindi, secondo il De Madrazzo, del quadro attuale, che oltre ad essere di dimensioni più piccole, è dipinto su tela. Facilmente quindi, egli soggiunge, questo è una copia di quello. In esso infatti non poche particolarità ricordano il pennello di Navarrete, il muto (vedi catalogo sopracitato).

Noi non conveniamo a questo proposito col signor De Madrazzo, e crediamo che il quadro sia originale di Sebastiano del Piombo. Non ci sembra improbabile che qui si tratti di quello stesso inventariato nella collezione di Carlo III, e che esso debba i suoi danni non lievi ad un trasporto dalla tavola sulla tela, trasporto che avrebbe portato con sè anche una piccola riduzione delle dimensioni.

Le proporzioni del quadro hanno infatti qualcosa di strano, di insolito e sono sproporzionate alle figure; non è improbabile quindi che la composizione fosse originariamente un poco più vasta e specialmente un poco più larga di quella attuale.

affreschi di San Pietro in Montorio, è la tavola rappresentante *San Bernardo* nella Pinacoteca Vaticana, considerata da Crowe e Cavalcaselle come una delle ultime produzioni del nostro artista.[1]

Il Santo è rappresentato a tutta figura, in piedi, grande al vero, girato di tre quarti a destra, vestito completamente di bianco. La faccia giovanile è completamente rasa, ed i capelli sono ritagliati a corona intorno alla testa. L'aureola è segnata da un sottile filo d'oro. Il Santo tiene il pastorale nella destra e stringe nella sinistra una catena, alla quale è legato un demone nero, dagli occhi infuocati, dalle corna e dagli artigli aguzzi, che si agita per terra. Fra la mano e l'anca della gamba destra che è poggiata sopra il corpo del diavolo, San Bernardo sostiene un libro chiuso. Nel fondo un colonnato, attraverso il quale si intravede il cielo ed un lembo di paese.

Questa figura, per quanto ci è permesso di giudicare dato il cattivo stato del dipinto, presenta nella tecnica molte qualità affini alle due figure dei Santi Pietro e Francesco ai lati della Flagellazione di San Pietro in Montorio. Il colorito è tendente al terreo, l'impasto alquanto levigato, serrato, chiuso, untuoso. Il bianco della tonaca del Santo ha un'intonazione grigiastra madreperlacea, con ombre fredde, plumbee, come nell'affresco sopradetto.

---

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Hist. of paint. in North Italy,* II, 357.

CAPITOLO VIII.

La Natività di Maria (Santa Maria del Popolo, Roma) — La Visitazione (Santa Maria della Pace, Roma) — La Visitazione (1521) (Louvre) — Ritratto di Adriano VI (Napoli) — Ritratto di Francesco Arsilli — Ritratti di Marcantonio Colonna, di Ferdinando d'Avalos, di Vittoria Colonna — Ritratto di donna (Londra, Collezione Fairfax Murray) — Madonna del Velo (Napoli) — Madonna del Velo (Albenga).

Nell'anno 1520 Agostino Chigi, il primo e grande mecenate di Sebastiano del Piombo, seguiva a poca distanza di tempo Raffaello nel sepolcro, senza aver potuto vedere terminata la cappella gentilizia che egli stava preparando per la sua sepoltura, e di cui aveva affidato l'esecuzione a Raffaello stesso.

Aloisio della Pace aveva eseguito, dai cartoni dell'Urbinate, la decorazione della cupola con musaici rappresentanti Venere, Apollo, Marte, Giove, Saturno, Diana, Mercurio ed il globo terrestre. In nessuna altra opera forse Raffaello si era avvicinato, come in questa, al fare delle composizioni michelangiolesche, avendo tolto direttamente la sua ispirazione dalle Sibille e dai Profeti della Sistina.

Agostino Chigi, dopo la morte di Raffaello, aveva dato a Sebastiano del Piombo l'incarico di eseguire gli affreschi delle pareti. Il pittore veneziano, al quale veniva offerta una nuova occasione di porre l'opera sua accanto

a quella del suo grande emulo, assunse di buon grado quell'impegno che poi, per impedimenti di varia natura, non potè soddisfare. Egli lasciò tuttavia un ricordo dell'opera sua nella grande composizione rappresentante la *Natività di Maria*, eseguita ad olio sul muro, sopra l'altare della cappella stessa (fig. 33).

Nella parte superiore di questa composizione Sebastiano dipinse il Padre Eterno sulle nubi, in mezzo ad una gloria di angeli e di santi. L'azione violenta delle figure, raggruppate magistralmente, la forza che anima quei corpi sospesi nello spazio come in balìa di un turbine, l'arditezza delle pose e degli scorci, ci inducono a pensare che anche a questo dipinto non sia stata estranea del tutto l'opera di Michelangelo, e che Sebastiano abbia tratto pro di qualche disegno o di qualche composizione del grande maestro.

La parte inferiore del dipinto, contenente la *Nascita della Vergine*, mostra invece più schiettamente i caratteri peculiari dell'arte di Sebastiano, non esente da un certo convenzionalismo. Ad ogni modo anche con questa composizione l'artista esplicò i suoi alti ideali di monumentale grandezza nella disposizione bene equilibrata delle varie parti della scena.

Nel fondo, a sinistra, Sant'Anna sta seduta sul letto, assistita dalle comari. Sul vano della porta, nel centro, Gioacchino sembra in atto di ricevere un canestro offerto in dono da un amico. A destra, sempre nel fondo, un gruppo di donne sta preparando la biancheria.

Sebastiano però ha voluto, secondo i tradizionali canoni iconografici, conservare la maggiore importanza al gruppo delle comari che apprestano le prime cure alla

Fot. Anderson

Fig. 33 — Sebastiano del Piombo: La Natività di Maria
Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo.

neonata, rappresentandole tutte nella parte anteriore del quadro. Una di esse tiene amorevolmente sulle braccia la bambina, mentre un'altra prova colla mano la temperatura dell'acqua per il bagno; una terza versa, con gesto grazioso, dell'acqua nella vasca, una quarta riceve da una compagna la piccola culla.

Ciascuna di queste figure di donna rispecchiano quel tipo di bellezza robusta, piuttosto mascolina, adottato da Sebastiano nelle composizioni eseguite intorno al 1520, ed impersonato specialmente nella *Sant'Agata* di Pitti, nella *Madonna col velo* di Napoli e nella *Dorotea* di Berlino. Nonostante ciò, e nonostante una certa rude plasticità scultoria delle figure ed una certa affettazione dei movimenti, la scena non manca di grandiosità e di grazia. Raramente l'umile episodio della *Natività di Maria* fu concepito con una semplicità così solenne, con una ricchezza maggiore per la varietà degli atteggiamenti e degli episodi.

I meriti dell'esecuzione tecnica sono di gran lunga inferiori a quelli della composizione. Di tal fatto però non è da attribuirsi la colpa alla mano di Sebastiano, ma solo alla di lui indolenza, poichè, quantunque l'opera fosse cominciata, a detta del Vasari, subito dopo la morte di Raffaello, cioè nel 1520, per il lungo temporeggiare del nostro artista essa fu in gran parte eseguita da Francesco Salviati che la terminò solo nel 1554.[1]

---

[1] Vedi Vasari, V, 571 e seg. Nel 1532 Sebastiano domandava a Michelangelo di aiutarlo nella composizione della *Nascita della Vergine* per la cappella Chigi: « . . . Cussì ancora grandissimo piacere me faresti de un pocco di lume de la storia della

Le commissioni ricevute da Sebastiano negli anni che seguirono immediatamente la morte di Raffaello avrebbero potuto offrire al nostro artista occasione propizia per affermare la sua superiorità sopra gli altri pittori contemporanei e per condurre la sua arte a quel grado di perfezione che avrebbe potuto raggiungere se non avesse avuto da lottare continuamente con la infingardaggine e la irresolutezza di un carattere schiavo delle comodità e dei piaceri.

Alla commissione di Agostino Chigi per la cappella di Santa Maria del Popolo, seguì, secondo il Vasari, quella di Filippo Sergardi da Siena, chierico di camera « per lo « quale, nella Pace di Roma, sopra l'altare maggiore Se« bastiano cominciò una storia a olio sul muro, e non « la finì mai; onde i frati, di ciò disperati, furono co« stretti levare il ponte che impediva loro la chiesa, e « coprire quell'opera con una tela, ed avere pacienza « quanto durò la vita di Sebastiano, il quale morto, sco« prendo i frati l'opera, si è veduto che quello che è fatto

---

Natività de Nostra Donna con un Dio Padre de sopra con Agnoletti intorno pur al medesimo lume, facto grosso modo a me mi basta solamente chiarirmi come la intenderesti vui circha l'inventione, perchè sine tuo lumine nichil este in homine, et se io vi do troppo noia perdonateme et sopra tutto advertite de mandarmi tal cossa de modo che non se smarrischano, et che non capiti immano de altri che in le man mie. Et se non avete messo più che fidato non le mandate, più presto aspetarò in sino a la venuta vostra et mi le porterete, siche io non ve dirò altro ». Vedi Milanesi, *Les correspondants de Michel-Ange*, pag. 88. Vedi anche D. Gnoli, *La sepoltura di Agostino Chigi*, ecc. in *Arch. st. dell'Arte*, 1889, pag. 317 e seg.

« è bellissima pittura; perciocchè dove ha fatto la nostra « donna che visita Santa Elisabetta, vi sono molte femmine « mine ritratte dal vivo, che sono molto belle e fatte con « somma grazia. Ma vi si conosce che quest'uomo durava « grandissima fatica in tutte le cose che operava, e ch'elle « non gli venivano fatte con una certa facilità che suole « talvolta dar la natura e lo studio a chi si compiace « nel lavorare e si esercita continovamente ». [1]

Le pitture non finite del coro di Santa Maria della Pace furono rimosse dal loro posto nel sec. XVII. I frammenti di quegli affreschi passarono poi a far parte della collezione del Cardinal Fesch e si trovano attualmente ad Alnwich Castle in Inghilterra. Uno di essi rappresenta l'incontro di Maria con Santa Elisabetta, con una coppia di gentili donne dietro il gruppo principale; un altro una comitiva di donzelle, una delle quali si pone un cesto sul capo; un terzo un uomo pensieroso con una mano sollevata verso il mento. Benchè assai danneggiati dal tempo, questi frammenti conservano ancora un carattere di imponente grandiosità, di modo che si può indubbiamente affermare che la composizione di cui un tempo fecero parte, doveva annoverarsi fra le migliori produzioni di Sebastiano. [2]

Uno studio di Sebastiano per questi affreschi si conserva ancora in un disegno del Museo del Louvre (n. 235)

---

[1] Vasari, V, 572.

[2] Togliamo questa notizia sopra un'opera che non conosciamo dall'*Hist. of paint. in N. J.* di Crowe e Cavalcaselle, vol. II, pag. 338. Le figure grandi al vero sono eseguite a olio sul muro. Questi frammenti fecero parte della collezione Bromley, prima di passare in quella di Alnwich Castle.

eseguito a matita nera, e rappresentante le due figure di Maria e di Santa Elisabetta nell'atto di abbracciarsi (fig. 34).[1]

Un'opera che in certo modo può conpensarci della perdita delle pitture eseguite da Sebastiano nella chiesa della Pace è il grande quadro della *Visitazione*, esistente nel Museo del Louvre, che fu dipinto nel 1521 per Francesco I re di Francia (fig. 35). Le due composizioni, quella della Pace e quella del Louvre, erano legate fra loro da strettissime analogie iconografiche, come si può giudicare dal confronto col disegno precedentemente ricordato, ed eseguito, come dicemmo, per le pitture stesse della Pace.

Il grandioso dipinto del Museo del Louvre rappresenta al centro la Vergine, con un'ampia veste rossa ed un mantello verde, col capo e le spalle coperte da un panno bianco, in piedi, volta di profilo a destra in atto di posare una mano sulla spalla di Santa Elisabetta che le viene incontro aprendo le braccia. Ambedue le donne sono rappresentate fino al ginocchio. Sul secondo piano, a sinistra, due donne guardano la scena in atto di religiosa compunzione.

Nel fondo, a destra, Zaccaria si avanza verso le due donne, mentre un altro uomo indica a lui l'amorosa scena. In lontananza, un paese dalle linee semplici, dalle masse grandiose, con una via serpeggiante che conduce ad una città.

---

[1] Questo disegno fu ascritto giustamente a Sebastiano del Piombo dal Reiset (*Dessins, Cartons, Pastels*, ecc., I partie, Paris, 1887, pag. 76) ma erroneamente considerato come studio per la visitazione del Louvre. Vedi B. Berenson, *Drawings*, etc., vol. II, n. 2497.

Fot. Giraudon

Fig. 34 — Sebastiano del Piombo: Studio per la Visitazione già esistente in Santa Maria della Pace a Roma Parigi, Louvre.

Fot. A. Del Sarto

Fig. 35 — Sebastiano del Piombo: La Visitazione
Parigi, Museo del Louvre.

Un pilastro in basso a destra, sul primo piano, reca la scritta:

SEBASTIANUS VENETUS FACIEBAT
ROMAE MDXXI.

Le reminiscenze dell'affresco della *Pace* si appalesano nelle dimensioni stesse delle figure un poco maggiori del vero, nella monumentalità di tutto il dipinto più consona ad una pittura murale che ad un quadro da cavalletto. L'influenza di Michelangelo è evidente sopratutto nelle due figure maschili del fondo; mentre in quelle delle donne appariscono più genuinamente i caratteri peculiari dell'arte di Sebastiano, nell'ampiezza magistrale delle forme e del modellato, nel trattamento degli abiti non privi di una certa pesantezza, nei tipi mascolini, nel tocco ampio e robusto. La forma delle mani dalle dita lunghe e squadrate che deriva direttamente dallo studio delle opere di Michelangelo, è sempre una delle caratteristiche principali nelle figure di Sebastiano.

Il colorito apparisce anche qui robusto, ma calmo. Ogni ricerca di effetto cromatico è sacrificato allo studio del modellato e del chiaroscuro, ogni eleganza alla monumentalità della forma. Le vesti hanno un'intonazione ricca sì ma piuttosto bassa, senza forti contrasti; le carni una tinta bruna, un poco livida, come di piombo. [1]

[1] *Louvre,* sala VI, tr. B. S. a. m. 1.68; l. 1.32. Comprato da Francesco I nel 1521 fu messo a Fontainebleau: poi, sotto Luigi XIV a Versailles. Ha subìto danni non lievi, essendo stato diviso in tre pezzi e trasportato dalla tavola sulla tela e restaurato al tempo dell'istallazione del Museo Napoleone. Vedi Lafenestre e Richtemberger, *Le Louvre*, pag. 202.

*
* *

L'esecuzione del quadro della *Visitazione* per Francesco I precedette di poco la morte di Leone X, avvenuta il 1° decembre 1521.

Adriano Boyers, detto Florent, di Utrecht, cardinale vescovo di Tolosa, già precettore di Carlo V, fu chiamato a succedere al grande pontefice.

L'elezione di questo papa straniero deluse le speranze dei romani, i quali aspettavano che un altro Medici, il Cardinal Giulio, raccogliesse l'eredità gloriosa del suo predecessore.

Adriano VI aborriva dallo spirito di pagano classicismo che dominava i costumi del tempo ed ogni produzione delle arti, delle lettere e delle scienze. I letterati e gli artisti non erano ammessi a familiarizzare con lui. Narra il Vasari, nella vita di Giulio Romano, che gli artefici più eccellenti furono poco meno che per morirsi di fame durante il pontificato di Adriano.[1] Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine, Pierino del Vaga e gli altri scolari di Raffaello furono licenziati dalla Corte, tanto poco il pontefice aveva cura dell'ornamento e del decoro del suo palazzo.

L'arte nobile ed austera di Sebastiano del Piombo sembra che si confacesse allo spirito del fiero e rozzo pontefice, al quale piacque per ben due volte di essere ritratto per mano del nostro artista.

Ad illustrazione e commento dell'opera di Sebastiano

[1] Vasari, V, 527.

non sapremmo trovare parole più adatte di quelle che ci ha lasciato Gino Capponi nel brano seguente:

« Giungeva (Adriano) in Roma nel mese di agosto, in « compagnia di molti cardinali che gli erano andati in« contro a Livorno. Nuovo e straniero, entrava in mezzo a « quella politica, nella quale erano prima stati immersi con « lunga pratica i predecessori suoi; gli usi, e i modi e il lin« guaggio non conosceva e degli uomini si fidava poco: « ai Cardinali dal canto loro tornava male avere a par« lare latino con lui... Badava in quanto a sè a correg« gere i vizi e a rettamente governare quella parte che « spetta all'ordine ecclesiastico; e se era in lui tempra « più forte e più capace alle grandi cose, o se avesse egli « intorno a sè trovato altri di egual volere, forse che un « papa non italiano era più atto ad impedire quella in« felice separazione che avvenne allora dentro alla chiesa. « Ma le sue stesse virtù lo rendevano odioso ai Romani, « avvezzi al fare secolaresco, e alla incurante prodi« galità di Leone X che aveva consunto il tesoro di « Giulio II, e lasciato dopo di sè l'erario vuoto e gra« vato dei molti carichi delle guerre. Adriano invece, se« vero e stretto nel cercare l'economia dello stato, era « anche più rigido e guardingo nelle grazie che sono di « ordine ecclesiastico: a un suo nipote, al quale avea dato « un mediocre benefizio, negò il secondo. Parco e dimesso « nel suo privato vivere, e contento di piccola corte, dei « cento palafrenieri che aveva Leone, dodici ne ritenne « a mala voglia; si perdeva negli alti palagi; dei ricchi « arredi non sapea che fare; condannava i gai passatempi « e fino agli studi che in Roma fiorivano. Irto di teolo« gia scolastica e di feudale giurisprudenza, odiava le

« lettere, profane com'erano allora molto e licenziose; il « bello delle arti al suo animo non diceva nulla; dal « gruppo antico del Laocoonte di poco scoperto, rivolse « gli occhi, dicendo ch' erano idoli dei pagani. Quindi « era tenuto come zotico e selvaggio; e Roma, al suo tempo, « pareva deserta; i letterati fuggivano spauriti; andavano « i Vescovi alle loro diocesi che prima non avevano mai « vedute; maledicevano i poeti a un papa barbaro e fru- « gale: in quella Roma il miser uomo avea trista vita ».[1]

Tale era l'uomo che Sebastiano del Piombo fa rivivere dinanzi a noi nella grandiosa tela del Museo di Napoli e nella nobile composizione della collezione Labouchère.

Il ritratto del Museo di Napoli (fig. 36), che portò erroneamente fino a pochi anni or sono il nome di Alessandro VI, rappresenta il Pontefice, in proporzioni più grandi del vero, seduto sopra una sedia a bracciuoli con mantellina rossa e camauro, colla testa girata a sinistra, in atto di tenere una carta nella mano destra appoggiata sopra un bracciuolo della sedia, con gesto di imperiosa maestà. Lo spirito potente di Michelangelo sembra avere invaso anche questa fra le tante figure che uscirono dal pennello di Sebastiano.

La pittura è trattata con pennellata larga, con impasto robusto, non privo però di una certa pesantezza. La rude semplicità della tecnica ben si addice alla immagine rudemente altera del pontefice. I piani sono semplicissimi, il modellato straordinariamente grandioso, benchè inferiore per solidità a molte altre figure create dall'artista.

---

[1] Gino Capponi, *Storia della Repubblica di Firenze*, vol. II, pag. 340.

Una certa esteriorità contamina la grandiosità del dipinto. Forse, data la natura di Adriano VI, Sebastiano non ebbe campo di studiare agevolmente dal vero il suo modello. Inoltre la visione del nostro artista era troppo conquistata dalle opere di Michelangelo; e poichè lo stile michelangiolesco male si adatta al ritratto, così l'opera presenta un contrasto alquanto forte fra la monumentalità della forma e la superficialità dell'esecuzione. [1]

Nella bella tavola della collezione Labouchère di Londra, l'azione del pontefice è la stessa di quella del quadro di Napoli, ma egli posa la mano sinistra sopra una tavola, e tiene nella destra un fazzoletto. L'immancabile campanello è a portata di mano. A destra, dietro la tavola, un prelato vestito di nero in atto di conversare con un altro dignitario della corte pontificia in berretto rosso; a sinistra, dietro la sedia, un ciambellano. Le figure sono rappresentate per metà, grandi al vero. In un cartello sul tappeto della tavola, a destra, rimangono le traccie della scritta: « SEB ...... FACIEBAT ».

Al pari del ritratto del Museo di Napoli, le figure di questa composizione hanno una grande vigoria di espressione nei loro volti e nei loro atteggiamenti. Le reminiscenze di Raffaello e di Michelangelo si appalesano nell'esecuzione. [2]

Del ritratto del Cardinale di Enckenfort, datario della Corte pontificia, eseguito, secondo il Vasari, da Sebastiano

---

[1] Per le vicende di questo ritratto vedi A. Filangieri di Candida, *La Galleria nazionale di Napoli* (*Le Gallerie nazionali italiane*), vol. V, Roma, 1902, pag. 272.

[2] Crowe e Cavalcaselle, *History of painting in N. J.*, II, 341.

Fot. Anderson

Fig. 36 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di Adriano VI
Napoli, R. Pinacoteca.

del Piombo in questo stesso tempo, non restano tracce, a meno che l'immagine di lui non debba identificarsi, come è probabile, con quella del Cardinale rappresentato presso la figura del Papa nel ritratto della collezione Labouchère.

Lo stesso Cardinale di Enckenfort, o, come dice il Vasari, di Nincofort, « volle che Sebastiano gli facesse una « cappella in santa Maria dell'anima in Roma; ma trat- « tenendolo d'oggi in domani, il cardinale lo fece final- « mente dipingere a Michele Fiammingo suo paesano, che « vi dipinse storie della vita di Santa Barbara in fresco, « imitando molto bene la maniera nostra d'Italia, e nella « tavola fece il ritratto di detto cardinale ».[1]

***

Durante il breve pontificato di Adriano VI († 1523) l'attività di Sebastiano sembra essersi esplicata specialmente nell'eseguire ritratti.

Oltre i due del pontefice già ricordati, Sebastiano eseguì quelli di molti personaggi rinomati nel mondo delle arti, delle lettere, della politica. Fra questi è da porsi in primo luogo quello del poeta e medico senigalliese Francesco Arsilli, grande amico del nostro pittore. Di questo ritratto si ha notizia in una lettera di Sebastiano scritta il 16 giugno 1531, e diretta a Michelangelo. Sebastiano avverte il Buonarroti che ha presso il Duca d'Urbino delle persone amiche che potranno facilitare gli accordi

---

[1] Vasari, V, 573.

per le controverse questioni della sepoltura di Giulio II. « Io ho appresso la persona del ducca uno M. Oratio, grandissimo mio amico et è el primo homo habbi le Excellentia del ducca; et ancora c'è el mio medico, al quale credo ve ne arecordai; che ve mostrai el suo retrato in casa mia in Trastevere; chè ancora lui serà bon mezo a questa cosa; ma quello che può tutto è mess. Oratio ». [1]

Un ritratto di Francesco Arsilli esiste ancora presso il Conte Augusti in Senigallia (fig 37), e rappresenta il poeta-scenziato presso ad un tavolo, col corpo rivolto di profilo a destra e colla testa girata di $^3/_4$ verso lo spettatore, in atto di accennare con la mano destra ad un grande libro aperto che egli sostiene dinanzi a sè colla mano sinistra. Egli porta in testa un berretto nero, ed indosso una tunica nera ed un mantello bruno rossastro, guarnito di ricca pelliccia al collo ed alle maniche. In basso leggesi la firma SEBASTIANVS VENETVS e in alto la iscrizione: FRANCISCVS ARSILLVS AN. XXXXXII PHIL. ET ART. D.

Stando alle notizie di Giov. Batta Boccolini (autore di una vita dell'Arsilli, manoscritta) il quale dice il poeta nato nel 1470, dobbiamo porre l'esecuzione di questo ritratto intorno al 1522. [2]

---

[1] Milanesi, *Les correspondants*, etc. pag., 54.

[2] Per notizie più dettagliate intorno alla vita dell'Arsilli ed alla sua opera poetica, vedi la raccolta pubblicata dal Canonico Raffaele Francolini (« Poesie latine di Francesco Arsilli, medico e poeta senigalliese del sec. xvi, tratte da un codice autografo ed illustrate. « Senigallia, Lazzarini, 1837). Nel frontespizio di questa opera trovasi l'incisione del ritratto che noi riproduciamo, eseguita per cura del sig. Giovanni Arsilli: « Immagine di Fran-

Fig. 37 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di Francesco Arsilli.
Proprietà del Conte Alessandro Augusti, Senigallia.
Da un'incisione di Raf. Bonajuti.

Fig. 38 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di Francesco Arsilli.
Livorno, Collezione privata.

È interessante il confronto fra questa opera ed un altro ritratto dell'Arsilli stesso esistente in una raccolta privata a Livorno, eseguito anch'esso, a nostro avviso, da Sebastiano del Piombo, ma che presenta alcune varianti notevoli da quello di Senigallia (vedi fig. 38). La posa della figura è assolutamente identica nei due ritratti, con una leggerissima differenza nell'atteggiamento del braccio e della mano destra, distanziato un poco più dalla faccia del poeta, nel ritratto di Livorno. Il costume dell'Arsilli è pure identico. La variante più notevole è data dalla testa; poichè mentre nel ritratto di Senigallia l'Arsilli apparisce con leggeri baffi neri, in quello di Livorno ha la faccia completamente rasa. Come abbiamo detto, anche il ritratto di Livorno presenta caratteri di autenticità indubbia, e ci mostra in ogni particolare le caratteristiche proprie dell'arte di Sebastiano in un periodo però un poco più inoltrato della data 1522 che si deve assegnare a quello di Senigallia. Anche i tratti del volto sembrano accennare ad una età un poco più avanzata.[1] Noi non crediamo che si tratti di una copia, innanzi tutto perchè la fattura del dipinto reca l'impronta di un'opera assolutamente originale, secondaria-

---

cesco Arsilli sinigalliese celebre medico e poeta del sec. XVI, disegnata dal suo ritratto in tavola, pittura originale di F. Sebastiano del Piombo, ed incisa in Roma per cura di Giambattista Arsilli ultimo discendente della famiglia e possessore del quadro medesimo ».

« Hic bonus Arsillus, Senonum prognatus in urbe,
Musarum, at Coi gloria magna Senis ».

[1] Il ritratto di Senigallia è su tavola, quello di Livorno su tela.

mente perchè un copista non si sarebbe mai permesso la libertà di una variante così notevole come quella costituita dalla mancanza dei baffi.

Crediamo quindi che anche questo ritratto fosse eseguito da Sebastiano stesso, forse in un periodo un poco posteriore a quello in cui fu dipinto il ritratto di Senigallia, e che la mancanza dei baffi sia dovuta ad un cambiamento reale avvenuto sulla faccia del poeta in seguito ad un cambiamento della moda o ad un semplice capriccio dell'Arsilli stesso. Mentre uno dei ritratti fu forse destinato all'Arsilli, ed ancora si trova presso gli eredi indiretti di lui, l'altro invece può essere stato eseguito per qualche amico o cliente del celebre medico; Sebastiano del Piombo, ripetendo questo ritratto, (e non è l'unico caso di replica nella produzione dell'artista) si servì di quello precedentemente eseguito, adattandolo alle nuove esigenze della verità e della somiglianza. [1]

Oltre quello dell'Arsilli altri ritratti importanti vennero eseguiti da Sebastiano in questi anni. Il ritratto restava sempre il genere preferito dell'artista veneziano, quello a cui egli si applicava con maggiore studio ed amore. « Ben è vero, narra il Vasari, che da Sebastiano « si cavava, e facilmente, qualche ritratto di naturale, « perchè gli venivano con più agevolezza e più presto finiti; « ma il contrario avveniva delle storie ed altre figure. E per

---

[1] Una lettera molto interessante di Sebastiano del Piombo all' Arsilli (7 giugno 1532) fu pubblicata da E. Modigliani, *Una lettera e un ritratto di Sebastiano del Piombo*, nel *L'Arte*, 1900, pag. 290. Di questa lettera nella quale Sebastiano parla del ricevuto conferimento dell'Ufficio del Piombo, (1531) parleremo a suo tempo.

« vero dire il ritrarre di naturale era suo proprio; come « si può vedere nel ritratto di Marcantonio Colonna, tanto « ben fatto che par vivo; ed in quello ancora di Ferdi- « nando marchese di Pescara, ed in quello della signora « Vittoria Colonna, che sono bellissimi ».[1]

Del ritratto di Marcantonio Colonna si sono perdute le tracce.[2]

Di Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, si citano, al contrario, molti ritratti dovuti alla mano di differenti artisti, ma ben pochi di essi ci presentano caratteri di incontrastata autenticità. Molti ritratti di belle ed ignote gentildonne del secolo XVI sono stati senz'altro identificati con quelli della celebre marchesa, intorno alla quale l'arte, la bellezza, la poesia, e sopratutto il nobile amore di cui fu oggetto per parte del Buonarroti, hanno segnato un'aureola così luminosa.

Uno studio sull'iconografia di Vittoria Colonna porgerebbe una materia così abbondante da meritare di essere l'oggetto di una speciale trattazione. Noi dobbiamo contentarci qui di trattare l'argomento per sommi capi, e soltanto avendo riguardo all'interesse che esso presenta in rapporto coll'arte di Sebastiano del Piombo.

Fra i molti ritratti di Vittoria Colonna esistenti nelle collezioni pubbliche e private d'Europa, quelli che pos-

---

[1] VASARI, *Le Vite,* v. 573.

[2] Un ritratto di Marcantonio Colonna esiste nella collezione dell'arciduca Ferdinando del Tirolo (Vedi F. KENNER, *Die Portraitsammlung des Erzherzogs Ferdinando von Tirol*, in *Jahrb. d. K. Samml. d. Allerh. Heiserh.* XVIII, 218). Questo ritratto, eseguito fra il 1517 ed il 1522 deriva con ogni probabilità, secondo il Kenner, da quello di Sebastiano del Piombo.

Fot. Alinari

Fig. 39 — Girolamo Muziano: Ritratto di Vittoria Colonna
Roma, Galleria Colonna.

sono servire di base per uno studio iconografico della celebre poetessa sono: quello del Muziano nella Galleria Colonna in Roma (fig. 39), quello già esistente nella collezione del marchese Campanari (di cui ignoriamo l'attuale destinazione), un tempo attribuito a Michelangelo (più probabilmente di Marcello Venusti) [1] ed infine quello di autore ignoto esistente nella Galleria degli Ufizi (fig. 40) nel quale è da vedersi forse la copia di qualche ritratto di autore celebre.

Del ritratto eseguito da Sebastiano del Piombo alla poetessa romana nessuno finora ha saputo indicare con sicurezza l'esistenza. [2] Crowe e Cavalcaselle ricordano un ritratto della collezione Santangelo in Napoli, rappresentante sulla stessa tela il marchese e la marchesa di Pescara; non essendoci stato permesso di giudicare personalmente quest'opera d'arte, per le sorti di questa collezione resa inaccessibile da vari anni, siamo costretti a riferire le testimonianze degli illustri storici suddetti, i quali tuttavia sembrano non poter garentire dell'autenticità delle due persone rappresentate.

« Il Marchese di Pescara con Vittoria Colonna accanto, nel palazzo Santangelo in Napoli, se non vi è errore

---

[1] Vedi D. Campanari, *Ritratto di Vittoria Colonna dipinto da Michelangelo Buonarroti,* Londra, Molini, 1853.

Alcuni hanno voluto vedere i tratti di Vittoria Colonna nella Maddalena della collezione Cook ed a Richmond (vedi pag. 46), ed anche nella celebre Fornarina degli Uffizi (vedi pag. 84).

[2] Quello esistente presso don Fabrizio Colonna ed attribuito a Sebastiano del Piombo, non è certo che sia opera del nostro artista. Vedi questo ritratto nell'opera di D. Tordi: *Il codice delle rime di V. C., appartenuto alla Regina di Navarra,* Pistoia, 1900.

Fot. Alinari

Fig. 40 — Autore ignoto: Ritratto di Vittoria Colonna
Firenze, Galleria degli Uffizi.

sulle persone effigiate, è un altro esempio dell'arte di Sebastiano in questo tempo. D'Avalos è seduto sopra una sedia e pone la sua mano in quella della sua moglie, mentre essa appoggia il suo gomito sulle spalle di lui, e lo guarda con melanconica tenerezza. Essa è alta e snella, egli basso e forte. Il trattamento della pittura è abile e disinvolto; ma per forza e per sentimento questo non è uno dei migliori tentativi del genere ».[1]

Non soltanto, quindi, è dubbio se il ritratto della collezione Santangelo debba identificarsi con quello lodato dal Vasari, ma è dubbio anche, per gli illustri scrittori, se i due coniugi rappresentati siano realmente il Marchese e la Marchesa di Pescara.[2]

Un altro ritratto di Sebastiano del Piombo nel quale

---

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Hist. of paint., in North Italy*, II, 342. Dipinto su tavola, mezze figure grandi al vero.

La collezione Santangelo è stata trasportata, dicesi, in una villa fuori di Napoli, ed è oggi inaccessibile.

[2] Due ritratti di Ferdinando d'Avalos esistono nella collezione dell'Arciduca Ferdinando del Tirolo (V. Kenner, op. cit. (1897), pag. 223), derivati ambedue da un originale comune (n. 82, n. 82-a). Il n. 82 reca la scritta: Ferdinandus Marcho Pescar. Secondo il Kenner stesso non esiste nessun altro ritratto autentico del gran Capitano Quello creduto di Cesare Borgia nel Museo Correr a Venezia (V. *Gazette de Beaux Arts*, 1887, II, pag. 205) e ritenuto dal Morelli (*Kunstkr. st. d. Gal. Borghese u. Doria*, 1890, pag 165 e seg.) per quello del D'Avalos, è dubbio secondo il Kenner. Le medaglie pubblicate dall'Armand (*Les médailleurs du XV et XVI siècle*, II, pag. 107. n. 4; III, pag. 197) concordano invece con quelli della raccolta dell'Arciduca del Tirolo. Il Kenner crede che l'originale di questi due ritratti sia quello di Sebastiano del Piombo ricordato dal Vasari.

si è creduto di poter ritrovare i tratti della Marchesa di Pescara è quello esistente un tempo nelle collezioni Giustiniani-Bandini di Roma, e passato or è qualche anno, nella raccolta Steinmayer di Colonia. Esso rappresenta

Fig. 41 — Ritratto di Vittoria Colonna
Da una edizione delle Rime in Venezia, MDXL.

una giovine donna, vestita a lutto, dall'aspetto nobile e dignitoso. Ma anzichè i tratti della celebre poetessa, esso presenta probabilmente, a nostro avviso, quelli di un'altra donna non meno celebre per la sua bellezza, e della quale pure Sebastiano del Piombo, secondo il Vasari, eseguì

il ritratto nel 1532. Intendiamo parlare di Giulia Gonzaga. Di questo ritratto tratteremo dettagliatamente a suo tempo.

Per ora dobbiamo contentarci di constatare che nessuno dei molti ritratti di Sebastiano del Piombo può essere identificato con sicurezza con quello della Marchesa di Pescara. Per facilitare, in via di confronti, il rinvenimento dell'opera decantata dal Vasari, diamo le riproduzioni dei due ritratti più noti della poetessa, ai quali abbiamo accennato, aggiungendo a questi una piccola xilografia che si trova in testa ad un'edizione rara delle rime di Vittoria Colonna, e che può avere per lo studioso un certo interesse iconografico, se non artistico (fig. 41). Essa ci presenta la poetessa quando si era ritirata a vita monacale, in seguito alla morte del marito, in una età assai più avanzata di quella nella quale ella posò per il nostro artista.[1]

Un ritratto che per certe particolarità saremmo indotti ad identificare con quello della poetessa eseguito da Sebastiano del Piombo, è quello esistente nella collezione Huldschinsky di Berlino, fino ad ora non ricordato e non

[1] *Rime de la Diva Vetuoria Colonna de Pescara inclita marchesana, novamente aggiuntovi XIIII sonetti spirituali, et le sue stanze et uno triompho de la Croce di Cristo non più stampato con la sua tavola.* In Venezia MDXXXX.

Un altro ritratto di Vittoria Colonna esiste nella collezione Stroganoff in Roma. Esso è opera di Scipione Pulzone da Gaeta. Vedi Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle,* II, 506.

Quello della Galleria Buonarroti in Firenze, attribuito al Pontormo, non ha nessun carattere di seria attendibilità iconografica.

Fig. 42 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di donna
Berlino, Collezione Huldschinsky.

pubblicato da alcuno (fig. 42). Questo dipinto rappresenta in grandezza naturale, a mezza figura, una giovine donna abbigliata secondo il costume preferito da Sebastiano. Porta in testa un grande fazzoletto bianco da ciociara, ed indosso un ricco costume verdone, molto scollato, con ampie maniche rosse di velluto veneziano, controtagliato. Un altro grande panno bianco è gettato sulla spalla sinistra di lei. La nobilissima figura è rivolta di tre quarti verso sinistra e porta la mano destra al petto, mentre poggia l'indice dell'altra su di un piccolo libro aperto, posato, insieme con altri libri e con un altro panno bianco, sopra un tavolino coperto di un tappeto a fiorami. Nel fondo oscuro della stanza, a destra, una cortina verde rialzata. A sinistra, una finestra aperta lascia scorgere un lembo luminoso di paese sotto un cielo di tramonto striato da leggiere nubi rosee.

L'atteggiamento della donna, che porta la destra al petto con un'espressione di nobile sentimentalità, il libro aperto sul quale essa poggia la mano sinistra, e gli altri piccoli libri chiusi, sparsi sul tavolo, ci inducono a credere che l'artista abbia voluto caratterizzare la sua maestosa modella come una letterata, o meglio addirittura come una poetessa. Inoltre, i lineamenti della testa, dagli occhi grandi, dal naso diritto e sottile, dalla bocca piccola col labbro superiore un poco sporgente, il mento rotondeggiante, il forte collo, presentano alcuni caratteri di affinità con gli altri supposti ritratti di Vittoria Colonna che siamo venuti esaminando.

Il ritratto della collezione Huldschinsky, che è senza dubbio uno dei più forti che Sebastiano abbia mai eseguito, fu probabilmente dipinto negli anni nei quali il Va-

Fig. 43 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di donna
Londra, Collezione Fairfax Murray.

sari pone quello della colonnese (1520-1523) a poca distanza di tempo dalla *Visitazione* del Louvre. La fattura è larghissima, il colorito robusto e smagliante, il disegno di una grandiosità tutta michelangiolesca

Le ampie maniche di velluto rosso a fiorami portano un accento schiettamente veneziano nella classica romanità del dipinto, al pari del paesaggio ancora tutto giorgionesco nella trasparenza della rosea luce del tramonto che avvolge le case, il castello, le masse cupe degli alberi bassi e le montagne lontane.

Le mani della gentildonna hanno, come nel ritratto della Dorotea e nelle altre figure dipinte da Sebastiano dopo la *Resurrezione di Lazzaro*, le dita lunghe ed alquanto squadrate. Le forme in genere vengono però a perdere quella certa rotondità e quella certa pesantezza da cui non erano immuni nelle opere del primo periodo michelangiolesco, e tendono ad allungarsi sensibilmente, a divenire più slanciate.

Anche nel ritratto di donna della Collezione Fairfax Murray di Londra (fig. 43) ritroviamo le stesse particolarità stilistiche, ed in parte fisionomiche, di quello della Collezione Huldschinsky, come di molte altre figure di donne che riscontriamo nelle opere di Sebastiano. La giovine donna è rappresentata in costume romano, con il solito fazzoletto bianco in testa, sostenuto con bel gesto della mano destra, mentre la mano sinistra è portata al petto dove scorgesi un ramo di lauro. Il dipinto ha sofferto molto per i restauri, tanto che le forme ed il colorito ne sono alterati. Tuttavia è visibile la tendenza, che si andava accentuando sempre più nell'arte di Sebastiano, alla unificazione del tipo femminile secondo un tipo

ideale vagheggiato dall'artista. Per questa unificazione sembra che quasi tutte le figure di donne dipinte dal nostro artista siano tolte dallo stesso modello, o da modelli molto simili, tanto vengono ad essere menomate le caratteristiche fisionomiche dei tratti individuali.

Stando alla testimonianza del Vasari dobbiamo porre in questi anni che precedettero immediatamente la morte di Adriano VI (1523) anche il quadro del Museo di Napoli, che rappresenta la Vergine in atto di coprire con un velo il divino Bambino, e chiamato volgarmente *La Madonna del velo* (fig. 45).

Gesù dorme disteso sul davanti del quadro, le membra infantili completamente nude, rivolto sopra un fianco verso lo spettatore, colle manine portate verso la testa che è appoggiata sopra un cuscino. La Vergine, in piedi dietro di lui, lo guarda amorosamente e sta in atto di stendere un panno sopra il nudo corpicino come per proteggerlo dal freddo. Il piccolo San Giovanni, a destra, guarda esso pure il bambino, in adorazione. San Giuseppe, dalla parte opposta sporge la testa al disopra del braccio della Vergine, per contemplare anch'esso il divin figlio dormiente.

Questa composizione mostra il progresso fatto da Sebastiano nell'assorbire e nell'assimilare gli elementi michelangioleschi, ed è nello stesso tempo quasi un omaggio postumo reso al genio di Raffaello. Il soggetto della composizione infatti richiama molto da vicino quello della celebre *Madonna di Loreto*, e della *Vergine del Diadema* al Louvre.

Sebastiano non ha fatto altro che eseguire una leggiera variante della stessa composizione, adattandosi completamente al concetto di Raffaello (cfr. fig. 44).

Fot. Anderson

Fig. 44 — Scuola di Raffaello: La Madonna del Velo
Napoli, R. Pinacoteca.

Fot. Brogi

Fig. 45 — Sebastiano del Piombo: La Madonna del Velo
Napoli, R. Pinacoteca.

L'esecuzione però reca nella tecnica tutta l'impronta originale del pittore veneziano, e ci riporta, in quanto allo stile, dinanzi a quelle stesse tendenze già esplicate da Sebastiano nel quadro della *Sant'Agata* della Galleria Pitti e della *Natività di Maria* in Santa Maria del Popolo. La figura della martire nel quadro della Galleria Pitti e quella della Vergine del quadro di Napoli sono legate da vincoli strettissimi di somiglianza, nel tipo della testa, nella robustezza virile delle forme.

L'esecuzione è parimente accurata nelle due opere, ma alquanto più larga e sommaria nel quadro di Napoli, nel quale peraltro alcune parti non sono completamente finite. È notevole come in quest'ultimo quadro tutte le forme siano avvolte da una speciale atmosfera azzurrina. Nella testa del Bambino, in quella della Vergine, nei capelli e nella barba finissima di San Giuseppe ed in altri dettagli, Sebastiano mostra un'eleganza ed una leggerezza di tocco estranea a molte opere precedenti, di modo che non a torto il Vasari ebbe a qualificare quest'opera come *cosa rara.* [1]

---

[1] Vasari, V, 574. Il quadro del Museo di Napoli fece parte un tempo della Collezione di Parma.

V. Campori, *Raccolta di Cataloghi*, pag. 218. Una replica, con leggiera variante è ricordata da Crowe e Cavalcaselle (op. cit., II, 328, n. 1) come esistente nella Collezione Pinti a Londra. È una tavola con un cartello nel quale sono le parole: SEBAST..... FACIEBAT.

Il Vasari (loc. cit.) ci lasciò notizie di un altro quadro di Sebastiano, non finito, la cui composizione era simile a quella di un quadro eseguito da Raffaello qualche anno prima, cioè del San Michele in atto di abbattere il drago che si trova oggi

Fig. 46 — Sebastiano del Piombo: La Madonna del Velo
(variante)
Albenga, Collezione privata.

Sebastiano stesso amò ripetere questa composizione, invertendo la disposizione delle figure, e variando alquanto l'abbigliamento della Vergine, il tipo del San Giuseppe nel fondo, e l'atteggiamento del piccolo San Giovanni, in una tavola esistente attualmente ad Albenga, di proprietà privata (fig. 46). L'artista ha portato anche alcuni elementi nuovi alla composizione, come le rose poste sul bianco lenzuolo, il piccolo uccello nella mano del bambino addormentato, il cartello colla scritta: *Agnus Dei* nelle mani del San Giovannino, ed il cartellino colla firma: SEBASTIANUS FACIEBAT.[1]

---

al Museo del Louvre. Della tavola di Sebastiano, che era destinata al Re di Francia, si sono perdute le tracce.

[1] Dobbiamo ad una recente notizia comunicataci gentilmente dal prof. Pietro Toesca, l'indicazione di questa opera a noi sconosciuta.

CAPITOLO IX.

1523-1527. Ritratti di Clemente VII (senza barba) — Ritratto di A. F. degli Albizzi (Pitti) — Ritratto di un Cavaliere di Sant'Jago (Berlino) — Ritratto di uomo (Collezione Benson, Londra) — Quadro per il marchese di Mantova (Giudizio di Paride?).

Dopo la morte di Adriano VI, avvenuta il 24 settembre 1523, l'elezione del Cardinale Giulio dei Medici che assunse il pontificato prendendo il nome di Clemente VII, rianimò le speranze degli artisti romani in genere, ed in special modo quelle di Sebastiano che già era stato onorato della protezione dell'illustre porporato allorchè aveva ricevuto da lui, nel 1517, la commissione per la celebre tavola della *Resurrezione di Lazzaro.* I discepoli di Raffaello, licenziati da Adriano VI, furono richiamati al Vaticano dal nuovo pontefice, il quale mandò nello stesso tempo il Cardinale Girolamo da Schio, vescovo di Vasona, ed assicurare Sebastiano della sua speciale protezione. [1]

[1] Il Vasari (*Vita di Giulio Romano*, V, 427) dopo avere efficacemente dipinto con pochi tratti lo sbigottimento che aveva invaso gli artisti sotto il pontificato di Adriano VI, soggiunge che come Dio volle questo pontefice morì ben presto, e colla elezione di Clemente VII « risuscitarono in un giorno, insieme « con l'altre virtù, tutte l'arti del disegno; e Giulio e Giovan-

Ma i primi anni del pontificato di Clemente VII essendo trascorsi in mezzo alle cure della politica, le speranze di Sebastiano restarono completamente deluse. Nessuna commissione importante fu affidata al nostro artista dal nuovo pontefice.

Mentre Michelangelo continuava i suoi lavori in Firenze per la facciata della basilica di San Lorenzo, Giulio Romano e Francesco Penni erano intenti a condurre a termine la decorazione della sala di Costantino. Ma, finita l'opera, furono anch'essi licenziati.

Sebastiano intanto, essendo, come dice il Vasari, « unico nel fare ritratti » impiegò questi anni coll'eseguirne molti a personaggi più o meno rinomati.

Egli dipinse, fra gli altri, due ritratti dello stesso Pontefice, che allora non portava barba: « ne fece, dico, due; « uno n' ebbe il Vescovo di Vasona, e l' altro, che era « molto maggiore, cioè infino alle ginocchia ed a sedere, « è in Roma nella casa di Sebastiano ». [1]

Non conosciamo oggi nessuno dei ritratti di Clemente VII eseguiti da Sebastiano negli anni in cui il Pontefice non portava ancora la barba. Ci rimangono invece tuttora alcuni ritratti di Clemente VII colla barba,

« francesco si misero subito d'ordine del Papa a finire tutti lieti « la detta sala di Costantino, e gettarono per terra tutta la fac- « ciata coperta di mistura per dover essere lavorata a olio; la- « sciando però nel suo essere due figure ch' eglino avevano prima « dipinte a olio, che sono per ornamento a certi papi: e ciò fu- « rono una Iustizia ed un' altra figura simile ».

È noto che Raffaello, poco prima di morire, aveva coperta una parete della sala di Costantino con una mistura per dipingere a olio sul muro.

[1] Vasari, *Le Vite*, V, 575.

eseguiti più tardi dal nostro artista, e dei quali avremo occasione di parlare a suo tempo.

Nel 1525 Sebastiano dipinse altresì il ritratto di Anton Francesco degli Albizzi, secondo ci attesta una lettera del 29 aprile di quello stesso anno, diretta a Michelangelo, nella quale Sebastiano dice che il ritratto in questione era finito e non mancava che di verniciarlo. [1]

[1] Vedi note al Vasari, Ed. Sansoni, V, 575, n. 3. Vedi anche Milanesi, *Lettere di Michelangelo Buonarroti*. Firenze 1875, pagine 445, 446.

« Sebastiano compare e amico carissimo. Qua s'aspetta e non « solamente per me, ma per più altri che vi amano e conoscono « per la buona fama, un quadro di pittura di vostra mano fatto « per Anton Francesco degli Albizzi il quale stimiamo che sia « fornito e con allegrezza desideriamo vederlo ».

Di Firenze (dell'aprile 1525). Arch. Buonarroti.

Ai 22 di aprile 1525 Sebastiano così scriveva a Michelangelo:

« Compare mio Car.^mo^ Io ho ricevuto una vostra a me gratissima per haver visto l'amore et l'affectione che continuamente mi portate, che io non la merito, et duolmi che siate stato ricerco di solicitarmi con vostre littere che io finischa presto il quadro di messer Anton Francesco degli Albizi che non accadeva affannarsi per simel cossa che forsi vi haverebeno fastidito manco a farvi fare una figura, che scrivermi la littera mi havete scritto, perchè mi pare conoscere in bona parte gli humori de le persone in questa cossa. Bastava la fede et la promessa che haveva datta a messer Anton Francesco, benchè li abbi mancato di cinque over sei zorni; non accadeva tanta manifatura et perdonateme. A me mi pare più fatica a far una mano over un semplice panuzzo ne la nostra arte, che far tutte le scelle del mondo [forse allude al mestiere di Sellaio di Leonardo Borgherini], et perdonateme se io vi scrivo di questa maniera, perchè a me pare scrivere a persona che me intende, et per questo non la pigliate in mala parte. Io ho tardato tanto

Il ritratto, per le lodi che ne fecero il Vasari ed il Buonarroti, sembra che debba essere stato una delle creazioni più felici uscite dal pennello di Sebastiano.

« Ritrasse, dice il Vasari, anche Anton Francesco degli « Albizzi fiorentino, che allora per sue faccende si trovava « in Roma, e lo fece tale che non pareva dipinto, ma « vivissimo: onde egli, come una preziosissima gioia, se

---

per far honore a vui et a me, et per servir messer Anton Francesco che mi par persona da esser servito, benchè per lui et el compar Leonardo ho lassato tutte le faccende mie, come loro lo sanno. Et di questo non ve dirò altro, salvo che per infinite volte a vui me raccomando, et pregovi raccomandateme a messer Anton Francesco, et a messer Pier Francesco Borgherini, et ditegli che in termine di doi zorni sarà finito el suo quadro. Cristo sano vi conservi. Addì 22 aprille 1525 etc. ». (Milanesi, *Les correspondants de Michel-Ange I, Sebastiano del Piombo,* pag. 32).

« Sebastiano mio carissimo. Iersera il nostro amico capitan « Cuio [di cognome Dini, morto poi nel sacco di Roma] e certi « altri gentiluomini volsono, lor grazia, che io andassi a cena « con loro; di che ebbi grandissimo piacere, perchè uscì un poco « del mio malinconico, overo del mio pazzo; e non solamente « n'ebbi piacere della cena che fu piacevolissima, ma n'ebbi an- « cora e molto più che di quella, de' ragionamenti che vi furono. « E più di poi ne' ragionamenti mi crebbe el piacere, udendo « dal Cuio mentovare il nome nostro: nè bastò questo: e più « di poi, anzi infinitamente mi rallegrai circa all'arte, udendo « dire dal detto capitano, voi essere unico al mondo e così essere « tenuto in Roma. Però ancora se più allegrezza si fossi potuta « avere, più n'arei avuta. Di poi, visto che il mio giudicio non « è falso; dunche non mi negate più d'essere unico, quando io « ve lo scrivo, perchè n'ho troppi testimoni, e ecci un quadro « qua, Dio grazia' che ne fa fede a chiunque che vede lume » (allude forse al ritratto di Anton Francesco degli Albizzi).

Arch. Buonarroti — Di Firenze (del maggio 1525).

« lo mandò a Fiorenza. Erano la testa e le mani di questo « ritratto cosa certo meravigliosa, per tacere quanto erano « ben fatti i velluti, le fodere, i rasi, e l'altre parti tutte « di questa pittura: e perchè era veramente Sebastiano « nel fare i ritratti di tutta finezza e bontà a tutti gli « altri superiore, tutta Fiorenza stupì di questo ritratto « di Anton Francesco ».[1]

Il ritratto di Anton Francesco degli Albizzi di cui parla il Vasari è stato generalmente, ma a nostro avviso erroneamente, identificato con quello esistente nella Galleria Pitti (fig. 47).

Questo ritratto nobilissimo della galleria fiorentina rappresenta un uomo con lunga barba nera, con un berretto nero in testa, vestito di un ricco abito di colore azzurro cupo, con le maniche rosse e con un'ampia pelliccia sulle spalle, con i guanti nella mano sinistra sollevata verso il petto. La figura è rappresentata a mezzo busto, grande al vero, volta di tre quarti a sinistra.

Per quanto il dipinto sia molto annerito dalle vernici, pure noi ritroviamo in esso tutta la magica potenza di Sebastiano nell'associare ad una grandiosità di forme tutta fiorentina, anzi più propriamente michelangiolesca, la ricchezza del colore e dell'impasto veneziano. I lineamenti della faccia sono modellati con fare largo e sommario, con colore denso, con pennellata grassa, grandiosa. Il naso è lungo, dritto e regolare. Gli occhi dalle grandi orbite hanno un'espressione pensosa che si accompagna mirabilmente con una certa amarezza sarcastica della bocca, dalle labbra allungate, divise fra loro da un vivido

---

[1] Vasari, V, 575.

tratto sanguigno. Le carni sono di una tinta molto forte, bronzata; le parti in luce sono messe in rilievo con forti grossezze di colore.

Il modo magistrale con cui è trattata la ricca pelliccia è in tutto simile, sebbene la tecnica sia meno accurata, a quello della Fornarina degli Uffizi. Nella barba, leggerissima nella sua grande massa scura che morbidamente si confonde colla sottostante pelliccia, sono segnati, con tratti sottilissimi di pennello, i peli più in luce, grigiastri. La stessa larghezza di fattura apparisce in ogni parte dell'abito e nella mano dalle dita squadrate, dalle lunghe falangi scarnite, quasi legnose. Il fondo è di una tinta scurissima, quasi nero assoluto.

Il dipinto è eseguito sopra una pietra di lavagna grigia ed è ricoperto da una densa vernice che, non avendo la lavagna un potere assorbente come la tavola o la tela, si è conglomerata condensandosi alla superficie. Benchè così guasta, l'opera si impone tuttavia per la forza straordinaria del carattere, per la magistrale grandiosità del disegno e del modellato, per la pastosità e la spigliatezza del tocco.

Sebastiano ha saputo ancora una volta dare un elevatissimo e marcatissimo accento di individualità all'opera sua, differenziandola da quella di qualsiasi altro artista contemporaneo.

A provare quanto sia erronea l'identificazione di questo ritratto con quello di Francesco degli Albizzi di cui parla il Vasari, basterà un semplice confronto fra la pittura e le parole del biografo aretino.

Il Vasari loda, come abbiamo visto, le mani meravigliose e la perfetta esecuzione dei velluti, delle fodere,

Fot. Alinari

Fig. 47 — Sebastiano del Piombo: Ritratto d'ignoto
Preteso ritratto di A. F. degli Albizzi
Firenze, Galleria Pitti.

dei rasi. Nel ritratto della Galleria Pitti niente di tutto questo. Delle mani una sola è visibile ed è assai lungi dall'essere quella meravigliosa cosa di cui parla il Vasari. Dei velluti, delle fodere, dei rasi nessuna traccia. L'abito, benchè per l'oscuramento del dipinto non ci apparisca nettamente nei suoi dettagli, è di una stoffa ricca, simile al raso. Ma le fodere ed i velluti non sono visibili in alcuna parte. La cosa che maggiormente attira il nostro occhio in questo vestito è l'ampia pelliccia di cui il Vasari non ha fatto parola. Inoltre, essendo la pittura della Galleria Pitti eseguita su pietra, ci sembra strano che il Vasari abbia potuto tralasciare questa particolarità da lui messa in rilievo in altre simili circostanze.

Lo stile dell'opera, il colore, la tecnica già accennano ad un periodo un poco più tardo di quello in cui dovette essere eseguito il ritratto di Anton Francesco degli Albizzi (1525). Le forme sono divenute più pesanti, il colorito è sempre meno ricco, sempre più semplice, benchè l'impasto sia più robusto, il chiaroscuro più sommario, le masse di luci e di ombre più grandiose. Tutte queste particolarità sono caratteristiche dell'arte di Sebastiano in uno stadio più avanzato della sua evoluzione artistica, negli anni cioè che succedettero al 1530.

Crediamo invece che si possa ragionevolmente ritenere eseguito in questi anni che trascorsero fra l'elezione di Clemente VII (1523) ed il sacco di Roma (1527) il ritratto esistente nella Galleria di Berlino, e che rappresenta un gentiluomo sulla quarantina, dalla lunga barba nera, vestito del ricco costume dell'ordine di Sant'Jago (fig. 48).[1]

---

[1] Vedi *Beschreibendes Verzeichnis des Gemälde in K. Friedrich-Museum,* 5ª aufl. Berlin, 1904, n. 259-A. Dipinto a olio su tela

Fot. Hanfstaengl

Fig. 48 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di un cavaliere di Sant'Jago
Berlino, Museo Federico.

Il bel cavaliere è rappresentato grande al vero, fino quasi al ginocchio, in piedi, di tre quarti a sinistra, cogli occhi rivolti verso lo spettatore, la mano sinistra sul fianco, coi guanti stretti nella destra. Egli porta in testa un berretto nero al quale è attaccata, per mezzo di un fermaglio, una penna bianca. La veste nera elegantissima è decorata sul petto dalla grande croce rossa dell'ordine, che si ripete sull'ampio mantello gettato dietro le spalle; sottili lembi di pelle bianca arricchiscono l'abito negli orli, sulle spalle, sul petto, ai polsi. Dal fianco sinistro pende la spada munita di un'elegante impugnatura. Il fondo è di un verde intenso, il colorito delle carni, pure assai forte, tende al bruno bruciato.

In quest'opera del periodo romano avanzato, Sebastiano ha spiegato una grandiosa monumentalità di concezione, una robustezza di fattura ed una forza di modellato che prelude al ritratto magnifico di Andrea di Doria dipinto non molto dopo.

Osservazioni analoghe possono ripetersi per il grande ritratto di uomo della Collezione Benson a Londra (fig. 49). L'ignoto personaggio è rappresentato quasi di faccia, grande al vero, fino al ginocchio, colla mano destra appoggiata sopra un tavolo, colla sinistra alzata verso lo spettatore come in atto di parlare. Indossa un grande mantello nero con bavero e fodere di ricca pelliccia bianca a macchie nere. Sotto il mantello porta un corsetto roseo scuro, che lascia intravedere sul petto la bianca camicia. La faccia completamente sbarbata ha un'espressione di

---

alto 1.11, largo 0.91. Acquistato nel 1875 dal marchese Patrizi in Roma.

Fig. 49 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di uomo
Londra, Collezione Benson.

energia fortissima, di sana vigoria fisica ed intellettuale. I tratti del volto denotano un individuo intorno alla quarantina. Le mani sono grandi, dalle dita lunghe, ossute squadrate. La tecnica si avvicina molto a quella del cavaliere di Sant'Jago della Galleria di Berlino, ed a quella del preteso ritratto di Anton Francesco degli Albizzi della Galleria Pitti.

Nello scarso numero di opere eseguite in questi anni turbolenti del pontificato di Clemente VII è da farsi rientrare altresì un quadro dipinto nel 1524 per il Marchese di Mantova, di cui peraltro ci è ignoto il soggetto e la sorte. Sappiamo solo che in quell'anno il Marchese, senza nessuna sollecitazione, pregava il suo agente di ordinare a « Sebastianello veneziano » una pittura che non fosse di soggetto religioso, che non trattasse, come egli dice nella lettera, di « cose de sancti » ma che fosse bella e piacevole a vedersi.[1] Crowe e Cavalcaselle supposero che essa potesse identificarsi con una pittura di Sebastiano rappresentante il *Giudizio di Paride*, di cui essi videro un'indicazione nel catalogo della collezione di Carlo I d'Inghilterra [2]

[1] Gaye, II, 179. Di quest'opera tacque il Vasari.

[2] *Bathoe's Catalogue*, pag. 23. Vedi Crowe e Cavalcaselle. Op cit., II, 343, n. 1.

CAPITOLO X.

Sacco di Roma (1527) — Partenza di Sebastiano per Venezia — Soggiorno di Sebastiano a Venezia (1527-1529) — Ritratto di Pietro Aretino (Arezzo) — Ritratto di Andrea Doria (Collezione Doria, Roma) — Ritratto di Baccio Valori — Cristo che porta la croce (Museo del Prado). — Sebastiano torna a Roma (1529) — Pitture su pietra — Ritratto di Clemente VII (colla barba).

Nella vita di Sebastiano del Piombo il Vasari trascura completamente gli avvenimenti che si riconnettono colle fortunose vicende del sacco di Roma, in mezzo alle quali il nostro pittore si trovò involto insieme colla maggior parte degli artisti e dei letterati che in quel tempo prestavano i loro servigi alla corte pontificia.

Clemente VII, che per tanti anni aveva favorito con ogni mezzo gli Spagnuoli, e che in virtù di solenni trattati era divenuto uno dei più fedeli confederati dell'Imperatore Carlo V, doveva colla sua malaccorta politica attirare su Roma quel denso nembo che ben presto si risolvette nella più fragorosa tempesta.

La potenza sempre crescente di Carlo V dopo la completa disfatta inflitta all'armata di Francesco I presso Pavia, costituiva un serio pericolo per la penisola ed in special modo per la potenza del papato. Il pontefice cre-

dette quindi opportuno non solo di unirsi agli altri principi italiani confederatisi per opporsi alla potenza ed alle armi di Carlo, ma divenne altresì l'anima di quella *Santa Lega* che doveva essere per l'Italia sorgente di tante infauste vicende.

Le soldatesche imperiali, capitanate da Carlo duca di Borbone, rivolsero le loro mire contro la capitale, ed il pontefice dovette assistere alla terribile furia del saccheggio cui Roma fu preda l'anno 1527.

I confederati lontani e dispersi furono impotenti a portare aiuto al pontefice, che, insufficientemente protetto dalle sue milizie, fu costretto a cercare scampo rifugiandosi in Castel Sant'Angelo per mezzo del lungo corridoio che lega il Vaticano a quella fortezza. Ivi Clemente VII era circondato, oltre che dai cardinali e dai prelati più familiari ed affezionati, da non pochi insigni letterati ed artisti i quali cercavano, colle risorse della propria intelligenza, di rendere meno penosa quella poco lieta dimora. [1]

Sebastiano del Piombo era nel numero di costoro; ed a lui il pontefice intimamente confidava il suo profondo dolore per non potere avere, in quel frangente, presso di sè, fra gli altri fedeli, quel bell'ingegno di Pietro Aretino, come l'unico che sarebbe stato capace di togliere il papato dagli impacci di una tale situazione, come colui al quale non sarebbe mancato l'ardimento e la sagacia di scrivere una lettera all'Imperatore perchè accorresse a liberare Roma da tante sciagure.

---

[1] Vedi a questo proposito l'autobiografia del Cellini, il quale, come è noto, si trovava fra gli assediati in Castel Sant'Angelo.

Sebastiano del Piombo si rendeva interprete dei sentimenti e dei desideri del pontefice in due lettere scritte all'Aretino durante l'assedio. [1]

Egli riferisce all'amico le espressioni uscite dalla bocca del « disperato pontefice » che essendo rinchiuso nel Castello aveva dato ordine a tutti i dotti che lo circondavano, fra i quali si trovava anche il Tebaldeo, di scrivere una lettera per l'Imperatore, raccomandando alla maestà di lui la città di Roma sempre più saccheggiata e manomessa. Tutti i letterati si erano rinchiusi nei loro studi per soddisfare il desiderio del pontefice; il quale, avendo poi ritirato le lettere scritte da ognuno, dopo aver dato loro un' occhiata fugace, le gettò via dicendo che solo Pietro Aretino sarebbe stato capace di scrivere una lettera come la richiedevano le circostanze. [2]

Gli stessi sentimenti del pontefice verso l'Aretino sono espressi in altra lettera scritta da Sebastiano al poeta il 15 di maggio 1527. [3]

---

[1] Vedi Biagi, op. cit., pag. 243, nota 8, pag. 244, n. 9.

[2] « Bastiano pittore al divino signor Pietro Aretino. Com« pare, fratello e patrone, è pur vero che i Pietri Aretini bisogna « che ci naschino; io dico ciò che ha detto il disperato Papa « Clemente in Castel Sant'Angelo. Sua Santità ha fatto imporre « a tutti i dotti che faccino una lettera allo Imperatore, rac« comandando alla maestà sua Roma, ogni dì saccheggiata peggio « che prima. E il Tebaldeo, insieme con gli altri, serratisi per « tal cosa in gli studi, hanno fatto presentare le lor lettere a « nostro Signore, il quale, lettone quattro versi per una, le gettò « là, con dire che da voi solo era materia tal soggetto; in fine « egli vi ama, e assai assai. E un dì qualche cosa sarà, al di« spetto degl'invidiosi, pur sanità. Di Roma nel 27 ». V. Ticozzi, III, 188. Pubblicata anche dal Biagi, op. cit., pag. 244, n. 9.

[3] Biagi, op. cit., pag. 243, n. 8. Il Biagi ha tolto queste e

Fra il maggio e l'agosto di quello stesso anno Sebastiano partì da Roma diretto a Venezia, forse più per il desiderio di evitare le noie ed i pericoli della guerra, che per quello di rivedere la sua città natale dalla quale era stato lontano per circa 17 anni. La presenza di Sebastiano del Piombo in Venezia, benchè taciuta dal Vasari, è attestata da una lettera che Pietro Aretino scriveva nell'agosto di quell'anno alla Marchesa di Mantova in questi termini: « *Ho detto* a Sebastiano pittor miracoloso che il desiderio vostro è vi faccia un quadro della invenzione che li piace; egli *ha giurato.....* ».[1]

Durante la sua dimora a Venezia Sebastiano strinse ancor più cordialmente le relazioni di amicizia che da vari anni lo legavano coll'Aretino. Data con ogni probabilità da questi anni (1527-1529) il ritratto che Sebastiano fece al poeta, forse in ricompensa dei servigi resigli presso la corte di Mantova, ritratto mandato poi in dono dal poeta stesso alla sua città natale, ed esistente tuttora,

---

l'altre lettere di Sebastiano del Piombo all'Aretino dal Libro: *Lettere scritte al signor Pietro Aretino.* Venezia, per Francesco Marcolini, 1552. Libro I, pag. 12 e 115.

[1] Vedi Aretino, *Lettere*, I, pag. 13; Bottari, I, 532.

Crowe e Cavalcaselle. (op. cit., II, 344, n. 2) furono i primi a fermare l'attenzione su questo viaggio di Sebastiano a Venezia sul quale avevano sorvolato tutti i biografi precedenti.

Il Vasari, V, 575, dopo avere parlato del ritratto di A. F. degli Albizzi, che come sappiamo fu finito nel 1525, viene a parlare di quello di Pietro Aretino, di quello di Andrea Doria e della testa di Baccio Valori; quindi, senza dare nessun cenno degli avvenimenti relativi al sacco di Roma, e dell'andata di Sebastiano a Venezia, passa a parlarci dell'investitura dell'ufficio del Piombo, avuta da Sebastiano nel 1531.

benchè completamente rovinato, nella sala maggiore del palazzo comunale di Arezzo, dove lo vide il Vasari. [1]

Il poeta, che è rappresentato grande al vero fino sotto la cintura, sta in piedi, volto di tre quarti a sinistra, porta in testa un ampio berretto nero ed indossa un gran mantello dello stesso colore. L'ampia barba nerissima cade fluente sul petto. Il braccio sinistro è ripiegato, colla mano sul fianco, mentre la mano destra appoggiata sopra un parapetto tiene una fronda di alloro ed una carta col nome di Clemente VII. Su questo stesso parapetto che sta sul davanti del quadro sono appese, a sinistra, due maschere simboleggianti la virtù ed il vizio; l'una dall'espressione serena, l'altra dal viso arcigno e malizioso. Al disotto di queste maschere il motto: IN VTRVMQVE PARATVS. Il fondo è grigio. [2]

---

[1] Vasari, V, 575. « Ritrasse ancora in questo medesimo tempo « messer Pietro Aretino, e lo fece sì fatto, che, oltre al somi- « gliarlo, è pittura stupendissima per vedervisi la differenza di « cinque o sei sorti di neri che egli ha addosso; velluto, raso, « ermisino, damasco e panno, ed una barba nerissima sopra « quei neri, sfilata tanto bene, che più non può essere il vivo « e naturale. Ha in mano questo ritratto un ramo di lauro ed « una carta, dentrovi scritto il nome di Clemente settimo, e due « maschere innanzi; una bella per Virtù, e l'altra brutta per il « Vizio. La quale pittura messer Pietro donò alla patria sua; « e i suoi concittadini l'hanno messa nella sala pubblica del loro « Consiglio, dando così onore alla memoria di quel loro ingegno « cittadino, e ricevendone da lui non meno ».

[2] In una fascia che gira intorno al dipinto si leggevano le parole:

PETRVS ARETINVS ACERRIMVS VIRTVTVM DEMONSTRATOR.

Questo ritratto, dice il Marcolini (Marcolini all'Aretino, da Venezia, sept. 15, 1551, in Bottari, *Raccolta*, I, 522) fu uno dei

Disgraziatamente, quello che oggi rimane del dipinto non ci permette più di apprezzarne i meriti, così apprezzati e vantati dal Vasari, il quale, oltre che per la perfetta somiglianza, esaltava la « pittura stupendissima, per « vedervisi la differenza di cinque o sei sorti di neri che « il poeta aveva in dosso: velluto, raso, ermisino, dama« sco e panno ed una barba nerissima sopra quei neri, « sfilata tanto bene, che più non può essere il vivo e « naturale ».

Oggi la tela ha perduto quasi completamente il suo colore primitivo, di modo che non è rimasta altro che l'imprimitura del dipinto; noi possiamo soltanto intravedere ancora in parte la fiera espressione della testa leonina, alcune tracce dei grigi delle vesti e del fondo ed alcuni tratti delle mani dalle dita lunghe e squadrate.[1]

Le affinità di stile e di composizione fra il ritratto dell'Aretino ed il ritratto di Andrea Doria (eseguito, secondo il Vasari, dopo di quello) sono tali che ci inducono a crederli ambedue dipinti a pochissima distanza di tempo durante il breve periodo che Sebastiano stette assente da Roma (1527-1529). Il celèbre ammiraglio genovese (1468-1560) che fu il primo uomo di mare del suo

---

tre celebri; gli altri due sono quello di Tiziano nella guardaroba a Firenze, e quello del Salviati che fu mandato a Firenze.

[1] Nella collezione Mond, a Londra, esiste un altro ritratto di Pietro Aretino che presenta analogie strette coll'arte di Sebastiano. Il poeta è rappresentato a mezzo busto, di tre quarti a destra, con pelliccia grigia, su fondo nero. Ha barba nera, ed è in età più giovane che nel ritratto di Arezzo. Il dipinto ha alquanto sofferto.

secolo, il vero restauratore della libertà cittadina, aveva stabilito a Genova quel governo che si mantenne quasi intatto sino alla fine della Repubblica. Le occupazioni del governo e della politica non lo avevano però allontanato dalle cure delle arti belle. In questi stessi anni egli era stato largo di soccorsi e di aiuti verso un altro artista scampato dal sacco di Roma, verso Pierino del Vaga, al quale aveva dato l'incarico di eseguire la grandiosa decorazione del suo palazzo in Genova. [1] E non soltanto Pierino del Vaga aveva ricevuto l'incoraggiamento e la protezione del munifico principe. Il Beccafumi, il Pennacchi, il Pordenone ebbero parimente da lui commissioni onorifiche. Ben elevata dunque doveva essere la stima in cui il fiero principe teneva il nostro pittore, se a lui commise l'esecuzione del suo ritratto. [2]

Sebastiano del Piombo con questo dipinto (figg. 50, 51), è giunto alla formazione completa di quello stile grandioso che caratterizza la produzione della sua maturità, di quello stile che di veneziano non ha più che la penetrante ricerca di quei grandi inquisitori di anime che furono in genere i ritrattisti della città della laguna.

L'arte di Sebastiano si afferma con un'impronta di originalità senza pari. L'evoluzione dell'artista è stata

---

[1] Vasari, *Vita di Pierino del Vaga*, V, 611.

[2] I tre grandi ritrattisti di Andrea Doria furono Tiziano, Sebastiano del Piombo, e il Bronzino. Vedi Kenner, op. citata, XVII, pag. 262. Leone Leoni fece una medaglia del grande ammiraglio, nel 1541. Vedi E. Plon, *Leone Leoni*, pag. 14.

Il ritratto di Sebastiano del Piombo fu ritrovato nel palazzo Doria a Genova, di dove passò a Roma.

lenta, ma progressiva, continua verso l'ideale che brilla di tutto il suo splendore magnifico nell'immagine vivente del fiero ammiraglio.

La tecnica ed il colorito del dipinto sono della massima sobrietà e semplicità. La figura di Andrea Doria, tutta vestita in nero contro uno sfondo grigio, si eleva dal suo potente verismo alla espressione simbolica di un temperamento, di una volontà, di un carattere. Il senso della realtà è così forte, così alta è l'espressione psicologica, che l'immagine rappresentata assume sembianze quasi sovrannaturali e si erge dinanzi a noi come nell'inquietante mistero di una visione. Tutto quello che è transitorio è cancellato per sempre; quasi si dimenticano i tratti del volto per pensare solo a ciò che essi esprimono. Le carni sembrano perdere la loro materialità; la rude scorza che ricuopre l'anima di Andrea Doria diviene trasparente e ci mette allo scoperto i segreti del suo spirito.

La faccia non ha perduto nulla dell'energia dei suoi tratti, malgrado certe deformazioni causate dalla vecchiaia.

L'occhio si apre ancora fiero, penetrante, imperioso, nella grande orbita, sotto l'ampio sopracciglio; la grande mano, dalle dita nervose, squadrate, scarnite, garantisce a quel corpo l'impero che l'occhio conferma.

Sebastiano del Piombo, pure attenendosi fedelmente alla realtà, ha saputo rischiarare la figura del fiero ammiraglio con una luce che la trasfigura dinanzi agli occhi dei posteri.

***

Intorno alla testa di Baccio Valori ricordata dal Vasari insieme col ritratto di Andrea Doria, non ci è stato possibile rinvenire alcuna notizia sicura.

Fot. Anderson

Fig. 50 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di Andrea Doria
Roma, Collezione Doria, appartamenti privati.

Fra le opere che tennero occupata l'attività di Sebastiano in questi giorni di preponderanza spagnuolesca in Italia, Crowe e Cavalcaselle pongono la discesa di *Cristo al Limbo* del Museo di Madrid, di cui noi abbiamo invece creduto più opportuno tener parola insieme colle altre opere eseguite da Sebastiano, in quel periodo che è caratterizzato dall'esecuzione degli affreschi di San Pietro in Montorio (1519-1525).

Concordiamo invece coi signori Crowe e Cavalcaselle nel fare rientrare nella produzione di questi anni verso il 1530, il quadro del *Cristo che porta la croce* esistente pure nel Museo di Madrid (fig. 52). [1]

Il Cristo, grande al vero, visibile solo a mezza figura, si avanza verso lo spettatore recando sulla spalla sinistra il pesante legno della croce che egli sorregge con ambo le mani.

La testa dell'Uomo-Dio è leggermente piegata sulla spalla destra, con espressione di amara mestizia e di rassegnazione profonda. I nobilissimi lineamenti del volto sono incorniciati dai folti capelli che ricadono a ciocche abbondanti sulle spalle, e dalla barba non troppo lunga, che riveste le guance emaciate. Gli occhi larghi e profondi sono abbassati con espressione di dolore, la bocca semiaperta è sfiorata da una amarezza infinita.

Il grande idealismo che anima la testa del Redentore è messo ancor più in rilievo per l'accento di forte realismo con cui è trattata la veste di colore celeste chiaro, con grandiosi partiti di pieghe alquanto rigide. Le mani

---

[1] Don Pedro de Madrazzo, *Catalogo descriptivo e historico del Museo del Prado di Madrid.* Madrid 1872. Parte I, pag. 206, n. 395. Dipinto su tela, alto m. 1.21, largo m. 1.

Fot. Anderson

Fig. 51 — Sebastiano del Piombo:
Ritratto di Andrea Doria (particolare).
Roma, Collezione Doria, appartamenti privati.

sono segnate con grande robustezza e precisione nell'atto di stringere fortemente il legno della croce.

A tergo del Cristo il Cireneo, vestito di un giubbettone verde cupo, sporge la testa pensosa ed espressiva appuntando gli occhi in alto. Dietro di lui segue la figura di un soldato armato, con elmetto in testa.

A destra, in distanza, lo sfondo di un paese tristamente tragico, avvolto dalla luce di un tramonto infuocato. Contro i foschi bagliori rossastri del cielo Gerusalemme segna il suo profilo, in riva ad un piccolo laghetto nel quale si riflette, il fuoco del tardo crepuscolo.

Sul Calvario stanno fisse le tre croci attendendo le vittime. In basso, ai piedi della roccia sulla quale alcuni alberi agitano le loro masse cupe, vedesi un grande arco, e, sulla strada che passa per esso, varie figure di guerrieri a cavallo, di donne, di uomini, che si incamminano verso il luogo destinato al martirio; tutta una folla animata, agitata, in attesa della grande tragedia.

L'opera è degna di occupare un posto eminente accanto alle migliori produzioni del nostro artista, per la bellezza della composizione, per la robustezza del disegno, la solidità della fattura, per la grande semplicità che unisce fra loro le singole parti con una straordinaria forza sintetica.

La tavolozza di Sebastiano trae le sue massime risorse dall'armonica fusione di tonalità brune, alquanto basse, come in altre opere di questo periodo. Quest'armonia del resto basa la sua efficacia anche sulla forza di certi contrasti che talvolta possono sembrare violenti, come nel crudo passaggio dalle fosche tinte rossastre che incombono sull'orizzonte al lembo di azzurro che domina nella parte superiore del cielo. Gli stessi contrasti si verificano anche

Fot. Anderson

Fig. 52 — Sebastiano del Piombo: Cristo che porta la croce
Madrid, Museo del Prado.

nell'esecuzione delle varie parti. Così, ad es., la bruna massa dei capelli del Cristo è eseguita con una minuziosa cura che contrasta colla larghezza di altre parti del dipinto e colla grandiosità dell'effetto totale.

Il colorito delle carni è bruno, quasi monocromo, subordinato alla ricerca del chiaroscuro e della forma.

Le mani del Cristo sono grandi e robuste, colle dita estremamente lunghe, ossute, squadrate. Esse sono trattate con una cura del dettaglio e con una robustezza plastica superiore a quella delle altre parti del dipinto; Sebastiano ha potuto per tal mezzo darci l'illusione completa che esse, con tutta la parte anteriore della croce, vengano veramente a sporgere fuori della tela.

Una scienza profonda del modellato e del chiaroscuro è nascosta sotto la veste della più grande semplicità.

Il quadro dovette, fino dal tempo stesso in cui fu eseguito, essere considerato come una delle più belle composizioni del genere e come una delle migliori creazioni uscite dal pennello di Sebastiano. Ne fanno fede le numerose repliche che esistono in varie collezioni di Europa. Fra queste è da porsi in primo luogo l'ottima copia antica esistente nella pinacoteca di Dresda (fig. 53). Non ostante una grande accuratezza nell'esecuzione, la mano del copista si tradisce tuttavia nelle incertezze di alcuni segni, nella durezza di alcuni passaggi, in una certa timida precisione, ed in una minore armonia di colore e di chiaroscuro rispetto all'originale. [1] Altre varianti dello

---

[1] Questa copia fu ritenuta per una replica originale da Crowe e Cavalcaselle. Contro l'autenticità vedi O. Eisenmann (*Kunstchronich*, XVI, pag. 653).

Fot. Hanfstaengl

Fig. 53 — Copia antica da Sebastiano del Piombo:
Cristo che porta la croce.
Dresda, Pinacoteca.

stesso soggetto, o composizioni simili derivate dall'arte di Sebastiano, esistono nella Galleria Corsini in Firenze (fig. 54) nella Galleria Harrach di Vienna, e nella Galleria Borghese in Roma.[1]

***

Durante la sua dimora in Venezia, Sebastiano coltivò, oltre quella dell'Aretino, l'amicizia di altri letterati ed artisti quali il Tiziano e il Sansovino, col quale ultimo poi continuò a mantenersi in continua corrispondenza. Le sue relazioni con il Bembo e con il Grimani sono parimente attestate dagli epistolari contemporanei.[2] Di quelle fra il nostro pittore e la Corte di Mantova già avemmo una prova nella lettera che Federigo Gonzaga scrisse nel 1524 al suo segretario perchè ordinasse a «Sebastianello Veneziano» una vaga pittura che non contenesse le solite «cose de sancti».

Una lettera scritta a Sebastiano dalla marchesa Isabella, il 2 marzo 1529, ci attesta dell'intenzione del pittore di tornare a Roma entro pochi giorni, ed un'altra del marchese alla marchesa stessa del 18 giugno 1529 ci annunzia l'arrivo di Sebastiano in questa città.[3]

Nei tempi che succedettero immediatamente al suo ritorno in Roma, Sebastiano variò le sue occupazioni rac-

---

[1] Un Cristo che porta la croce, dipinto su lavagna, simile a quelli ricordati esiste presso il Conte Balsamo a Napoli.

[2] Gaye, II, 178, 179.

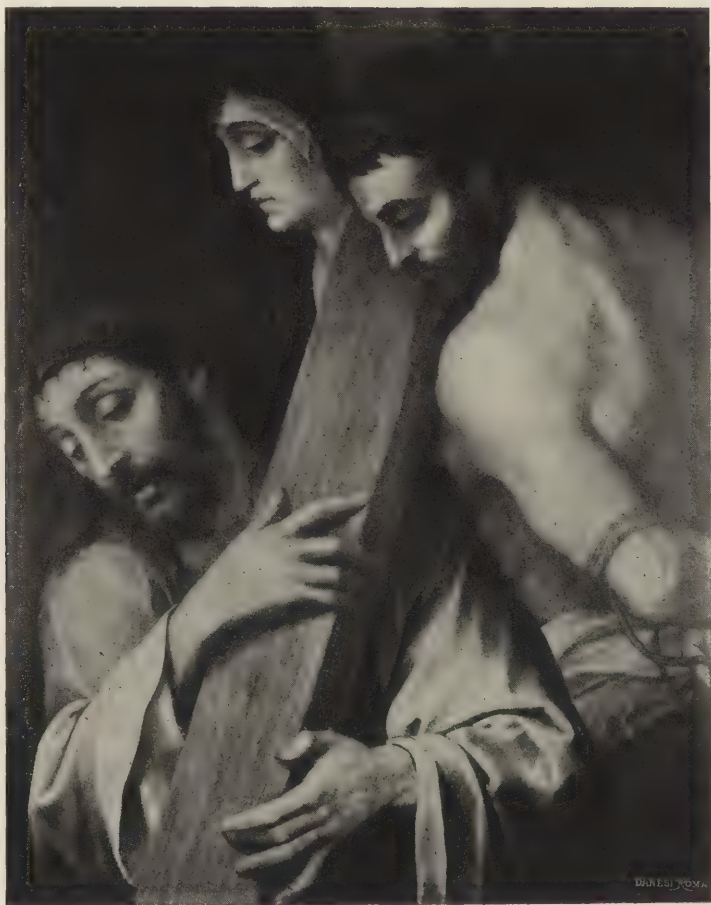
[3] V. *Lettere a Pietro Bembo*, Venezia, Sansovino, 1560, pag. 110; Gaye, *Carteggio*, II, 178; *Anonimo morelliano*, pag. 18.

Fot. Alinari

Fig. 54 — Scuola di Sebastiano del Piombo:
Cristo che porta la croce. Firenze, Galleria Corsini.

cogliendo medaglie per i Gonzaga e tentando nuovi processi per dipingere a olio sulla pietra. Questo nuovo metodo tentato da Sebastiano incontrò molto favore negli ammiratori di lui e nel pubblico, « sembrando, dice il « Vasari, che in tal modo le sue pitture diventassero eterne, « e che nè il fuoco nè i tarli potessero lor nuocere. Onde « cominciò a fare in questa pietra molte pitture recignen« dole con ornamenti d'altre pietre mischie, che fatte lu« stranti, facevano accompagnatura bellissima. Ben è vero « che, finite, non si potevano nè le pitture nè l'ornamento, « per lo troppo peso, nè muovere nè trasportare, se non « con grandissima difficultà. Molti dunque, tirati dalla « novità della cosa e dalla vaghezza dell'arte, gli davano « arre di denari, perchè lavorasse per loro; ma egli, che « più si dilettava di ragionarne che di farle, mandava « tutte le cose per la lunga ».[1]

Su questo nuovo processo di pittura ad olio tanto sulla pietra quanto sul muro, che Sebastiano cercava di perfezionare per evitare quegli inconvenienti che i suoi predecessori non avevano saputo eliminare, il Vasari continua a darci ragguagli interessanti per la storia dell'arte in genere, e per la storia della tecnica in special modo.

« In questo, egli soggiunge, fu Bastiano veramente da « lodare, perciocchè dove Domenico suo compatriota, il « quale fu il primo che colorisse a olio in muro, e dopo « lui Andrea del Castagno, Antonio e Piero del Pollaiuolo « non seppero trovar modo che le loro figure a questo « modo fatte non diventassino nere, nè invecchiassero così « presto, lo seppe trovar Bastiano; onde il *Cristo alla co-*

[1] Vasari, *Vite,* loc. cit.

« *lonna,* che fece in San Pietro a Montorio, infino ad ora « non ha mai mosso, ed ha la medesima vivezza e colore « che il primo giorno:[1] perchè usava costui questa così « fatta diligenza, che faceva l'arricciato grosso della cal- « cina con mistura di mastice e pece greca, e quelle insieme « fondute al fuoco e date nelle mura, faceva poi spianare « con una mescola da calcina, fatta rossa ovvero rovente « al fuoco: onde hanno potuto le cose reggere all'umido « e conservare benissimo il colore senza farli far muta- « zione: e con la medesima mestura ha lavorato sopra le « pietre di peperigni, di marmi, di mischi, di porfidi e « lastre durissime, nelle quali possono lunghissimo tempo « durare le pitture: oltre che ciò ha mostrato, come si « possa dipignere sopra l'argento, rame, stagno e altri « metalli ».[2]

Quantunque il Vasari parli di questi nuovi processi tecnici di Sebastiano a proposito della Madonna dipinta

---

[1] Gli annotatori al Vasari (V. 580, n. 1) dicono che sino dai giorni del Bottari questa pittura era assai annerita, e che lo spedale dei Sacerdoti in Palermo conserva una *Madonna della Pietà*, simile a quella dipinta per il Gonzaga. È molto guasta dai ritocchi. Non si crede però, sebbene assai bella, uscita dalla mano di Sebastiano, ma piuttosto di Marcello Venusti, del Rosso o di qualche altro seguace di Michelangiolo. (Vedi Crowe e Cavalcaselle, op. cit., pag. 360). Citano anche il *Crocifisso?* (forse il *Cristo morto*) di Berlino, dipinto su pietra e ben conservato. Noi crediamo quel Cristo opera del secolo XVII.

[2] Il segreto per dipingere sulle pietre e sui metalli, come si rileva dall'inventario delle masserizie lasciate da Sebastiano, consisteva in olio di ghiande spremuto al torchio. (Vedi G. Amati, *Lettere Romane* di Momo, Roma, 1872, pag. 74 e seg.).

per Ferrante Gonzaga verso il 1537, pure è ragionevole supporre che l'artista cominciasse ad eseguire tali pitture su pietra qualche anno innanzi, come apparisce da una lettera scritta dal Soranzo a Pietro Bembo nel 1530, nella quale si ha notizia di un'*Imagine di Cristo*, eseguita da Sebastiano, secondo i nuovi metodi.[1]

I termini di questa lettera, nella quale si parla di « Sebastianello nostro » ci mostra altresì la cordialità delle relazioni che esistevano fra il pittore ed i due letterati. Sebastiano strinse, in questi anni, cordiale amicizia anche con altri insigni uomini di lettere che Roma, ristoratasi dai guai patiti durante il sacco del 1527, era tornata ad ospitare in buon numero.[2] Frequentando la casa del Gaddi, ciamberlano papale, egli ebbe occasione di incontrarsi con uomini quali Giovanni Greco, Ludovico da Fano, Antonio Allegretti, Annibal Caro, Benvenuto Cellini e Baccio Valori che già aveva posato per lui. Il cardinale da Schio, ve-

---

[1] *Lettere a Pietro Bembo*, Venezia, 1560, pag. 110.

[2] Sembra che Sebastiano rimanesse molto sbalordito dagli avvenimenti del sacco di Roma. In una lettera scritta a Michelangelo il 24 febbraio 1531 così si esprime: « Hora, compar mio, che siamo passati per aqua e per fuoco e che havemo provato cosse che mai se lo pensasemo, rengratiamo Dio di ogni cosa, et questa poca vita che ne resta, consumandola almanco in quella quiete che si po; che in vero è da far pochissimo conto de le acione de la fortuna tanto è trista e dolorosa. Io mi son ridutto a tanto, che potria ruinare l'universo, che non me ne curo et me la rido da ogni cossa. Menichela ve referirà a bocca la vitta mia et l'eser mio. Ancora non mi par esser quel Bastiano che io era inanti el sacco: non posso tornar in cervello ancora. Io non ve dirò altro». (Milanesi, *Les correspondants de M. A., I, Sebastiano del Piombo*, pag. 36).

scovo di Vasona, già aveva mostrato a Sebastiano la sua benevolenza come mediatore di favori e di benefiçî fra il pittore ed il papa.[1]

Già vedemmo che Sebastiano, prima del sacco di Roma, aveva eseguito alcuni ritratti del pontefice allorchè questi non portava ancora la barba. Alcuni ritratti di Clemente VII colla barba datano da questi anni che succedettero immediatamente al ritorno dell'artista in Roma. Circa a questi ritratti, che stando alle parole del Vasari, furono molti, abbiamo dei dati alquanto incerti e notizie poco sicure.

Narra il Vasari che « essendo in Firenze al tempo di « papa Clemente, Michelagnolo, il quale attendeva al« l'opera della nuova sagrestia di San Lorenzo, voleva Giu« liano Bugiardini fare a Baccio Valori in un quadro la « testa di papa Clemente ed esso Baccio; ed in un altro « per messer Ottaviano de' Medici, il medesimo papa e « l'arcivescovo di Capua (Fra Niccolò Schonberg). Perchè « Michelagnolo mandando a chiedere a Fra Sebastiano che « di sua mano gli mandasse da Roma dipinta a olio la « testa del papa, egli ne fece una, e gliela mandò, che « riuscì bellissima. Della quale poi che si fu servito Giu« liano, e che ebbe i suoi quadri finiti, Michelagnolo, che « era compare di detto messer Ottaviano, gliene fece un « presente. E certo, di quante ne fece Fra Sebastiano, che « furono molte, questa è la più bella testa di tutte e la « più simigliante, come si può vedere in casa gli eredi « del detto messer Ottaviano ».[2]

---

[1] Vedi Crowe e Cavalcaselle, *Hist. of paint* in *N. I.*, II, 348.
[2] Vasari, V, 581, 582.

Questa notizia del Vasari è confermata da una lettera (29 aprile 1531), nella quale Sebastiano scrive che avanti il sacco di Roma egli aveva fatto un ritratto del pontefice senza barba, ma che per soddisfare al desiderio di Michelangelo aveva messo mano ad un altro, non sembrandogli che quello andasse bene a proposito. Il 22 luglio del medesimo anno, il nuovo ritratto per Michelangelo era finito, come apparisce da un'altra lettera di Sebastiano stesso, il quale dice altresì che il papa gli aveva commesso una copia di quel ritratto in pietra.

Il ritratto destinato a Michelangelo andò però nelle mani del duca d'Albania, che avendolo visto, ed essendosene invaghito, lo chiese al papa. Un'altra testa del papa, fatta pure da Sebastiano, fu data a Baccio Valori. Di questi fatti Sebastiano ci dà notizia in una lettera del 3 ottobre di quello stesso anno, soggiungendo che non mancherà, cionondimeno, all'impegno preso coll'amico. Ed infatti con altra lettera dell'aprile 1532 avvisava Michelangelo che la testa era finita, che non mancava che inverniciarla, e che l'avrebbe spedita la prossima settimana. [1]

Fra le molte teste di Clemente VII eseguite da Sebastiano, alle quali accenna il Vasari, è da porsi in primo luogo quella del Museo di Napoli (fig. 55). La faccia del pontefice è girata quasi di profilo a destra, lasciando vedere però una parte dell'occhio sinistro. Ha la barba grigia a punta, i capelli radi, l'espressione altera e pensosa. È un rapido schizzo eseguito dal vero, con mano disinvolta, ed in cui

---

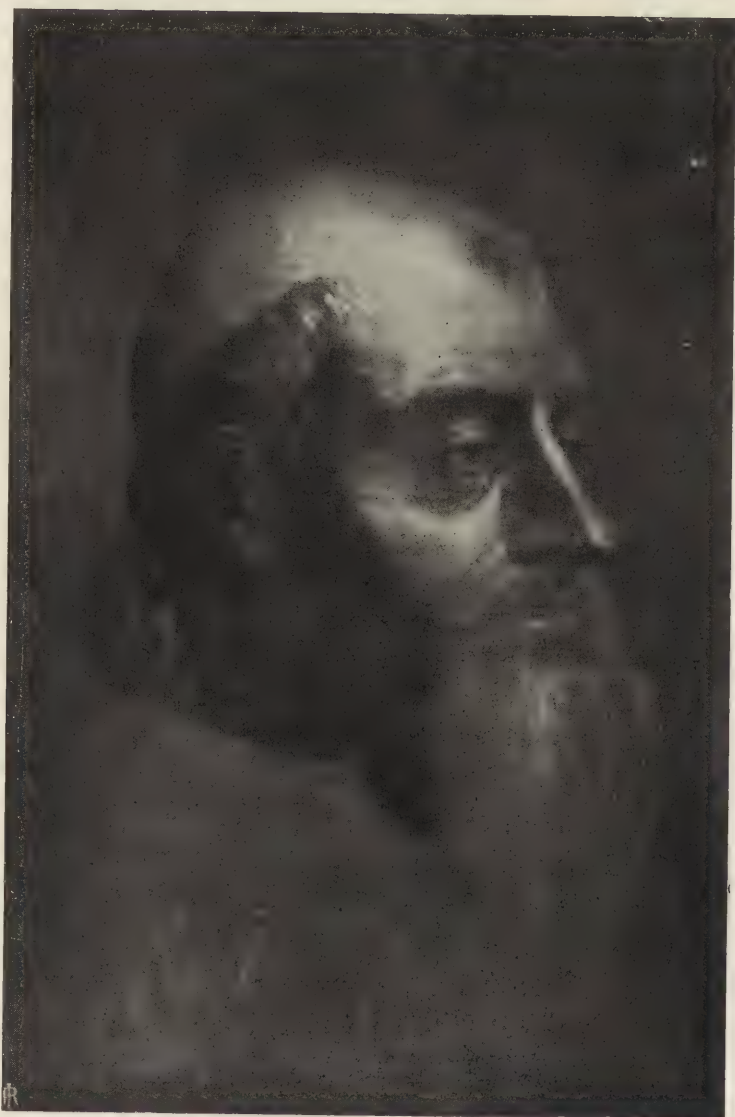
[1] Vedi annotazioni al Vasari, V, 582, n. 1, e Milanesi, *Les correspondants de M. A.*, pagg. 48, 62, 88, 94.

Fot. Brogi

Fig. 55 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di Clemente VII
Napoli, R. Pinacoteca.

Sebastiano ha saputo fissare con grande intensità il carattere del suo modello.

Crowe e Cavalcaselle credettero che, con ogni probabilità, si potesse ravvisare in questa testa quella stessa che fu mandata a Firenze per Baccio Valori.[1] Essi però non tennero conto di un'altra testa, simile a quella del Museo di Napoli, esistente nella Galleria Corsini in Firenze.[2] Quivi il pontefice è rappresentato a mezzo busto, di profilo a destra, con veste e camauro di un rosso cupo. Esso porta una lunga barba, più lunga che nella testa del Museo di Napoli, di colore castano già tendente al grigio. L'occhio è incassato nella grande orbita, l'espressione è grave, leggermente velata di tristezza. Il modellato è largo, il colorito scuro; i toni sono molto fusi ed amalgamati fra loro, armoniosamente, morbidamente. Le carni sono piuttosto olivastre, ravvivate solo dal vivido rosso delle labbra. La spigliatezza della fattura, i caratteri della pittura, l'intensità dell'espressione non ci lasciano in dubbio sull'autenticità di questa testa, la cui tecnica ricorda molto da vicino quella del preteso ritratto di Anton Francesco degli Albizzi nella Galleria Pitti.

Siamo qui in presenza del ritratto mandato da Sebastiano a Michelangelo per il quadro di G. Bugiardini? La cosa non è improbabile, ma ci mancano per ora le prove sicure, non conoscendosi esattamente se e dove esiste il quadro nel quale il Bugiardini, secondo le parole del Va-

[1] Op. cit., pag. 349.

[2] Galleria Corsini, n. 483. La tavola, su cui è dipinto questo ritratto di Clemente VII, non conserva più le sue dimensioni originarie. Essa è stata ingrandita con dei pezzi aggiunti ai quattro lati.

Fot. Alinari

Fig. 56 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di Clemente VII
Parma, R. Pinacoteca.

sari, aveva intenzione di rappresentare il pontefice insieme con Baccio Valori.

Ad ogni modo, tanto la testa del Museo di Napoli, quanto quella della Galleria Corsini in Firenze sembrano non avere alcuna relazione diretta col più importante ritratto a noi noto, fatto da Sebastiano a Clemente VII, con quello cioè della Galleria di Parma, nel quale il pontefice è rappresentato in atto di impartire la benedizione, assistito da un giovane chierico (fig. 56). Il quadro, rimasto incompiuto nella figura dell'assistente, è perfettamente eseguito in quella del pontefice. La figura di Clemente VII, grande al vero, è rappresentata per metà, rivolta di tre quarti a destra, in atto di appoggiare sopra un parapetto la mano sinistra che tiene un fazzoletto, e di alzare la destra benedicendo. Egli indossa la mantellina rossa, e porta in testa il camauro dello stesso colore. I lineamenti del volto e la lunga barba grigiastra, quasi bianca, sembrano attestare un'età più avanzata di quella che il pontefice mostra nelle due teste sopra ricordate.

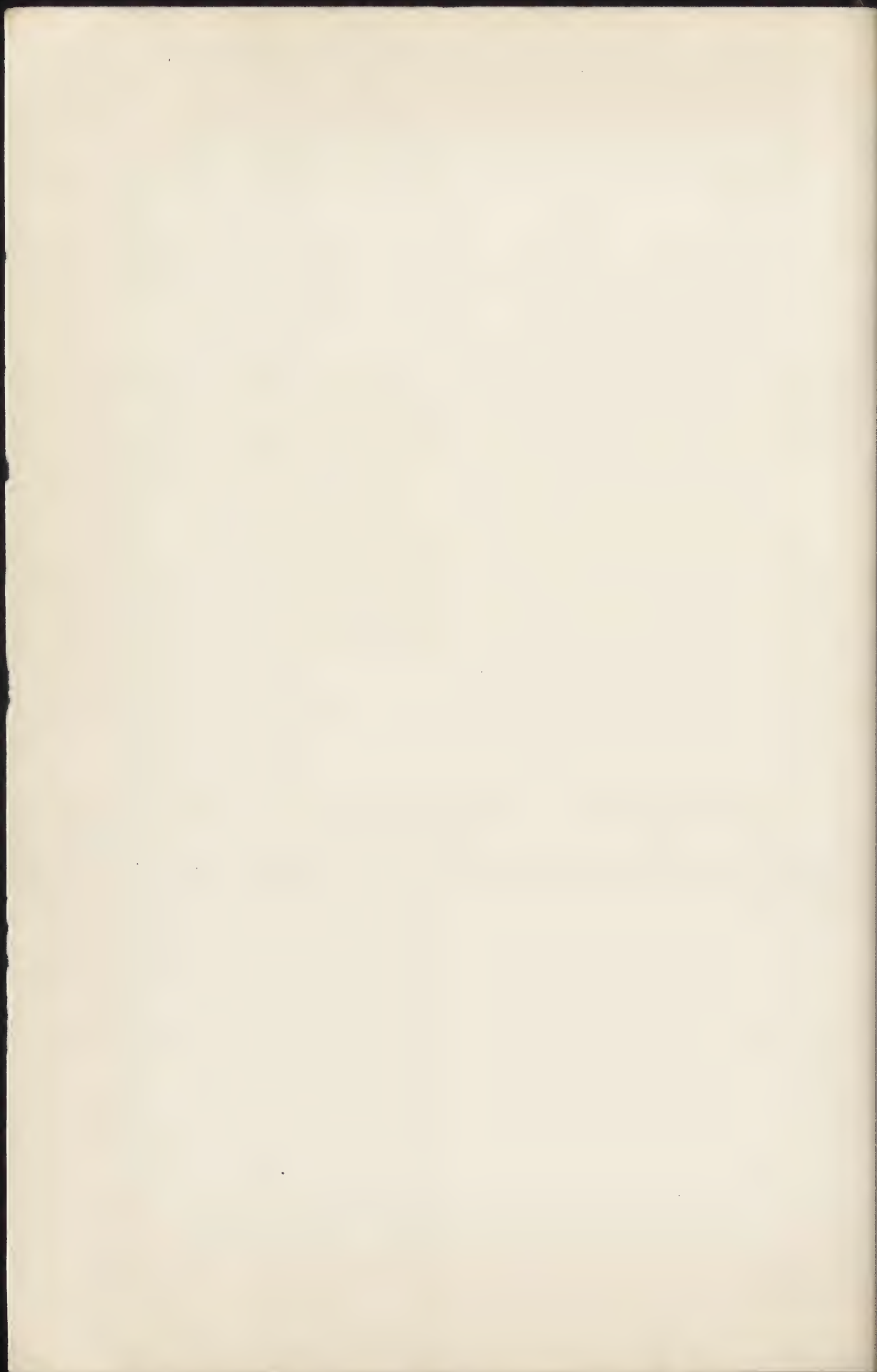
L'espressione è grave, solenne, leggermente velata di tristezza nello sguardo dei grandi occhi, un poco stanchi, nella bocca ampia, molle, dalle labbra allungate. Le mani hanno, sempre secondo il fare caratteristico di Sebastiano, le dita lunghe colle falangi molto segnate, squadrate all'estremità.

Tanto per i lineamenti del volto che, come abbiamo detto, rivelano un'età più avanzata di quella delle due teste del Museo di Napoli e della Galleria Corsini di Firenze, quanto per la fattura del dipinto, che mostra, nella sua larghezza, quello stile grandioso ma un poco vuoto e trascurato, che caratterizza la produzione artistica

degli ultimi anni di Sebastiano, ed anche per il fatto che alcune parti del quadro sono rimaste incompiute, ci sembra ragionevole porre quest'opera in un periodo posteriore all'anno 1531, nel quale furono eseguiti gli altri ritratti, e cioè negli anni che corsero fra quella data ed il 1535, anno della morte di Clemente. Forse l'opera rimase incompiuta per la sopravvenuta morte del pontefice stesso.[1]

---

[1] Il quadro è dipinto a olio su lavagna. Larg. 0.88, alt. 1.02. Vedi C. Ricci, *La Galleria di Parma*. Parma, L. Battei, pag. 226, n. 302.

Oltre quelli ricordati esiste un altro ritratto di Clemente VII nella raccolta del duca di Hamilton presso Glascow. Il pontefice è rappresentato seduto sulla sedia in atto di dare la benedizione. Dietro la sedia è stesa una cortina verde-giallastra. Secondo Crowe e Cavalcaselle (op. cit., pag. 35, n. 1) questa figura (che noi non conosciamo) eseguita con paziente accuratezza, manca della forza e della spigliatezza delle opere di Sebastiano. Essa rivela piuttosto la maniera di un artista fiorentino, forse del Bugiardini.

CAPITOLO XI.

Sebastiano nominato frate del Piombo (1531) — Cristo che porta la croce (Pietroburgo) — Cristo che porta la croce (Madrid) — Sant'Agata (Londra, National Gallery) — Ritratti di Giulia Gonzaga e di Caterina dei Medici — " La Pietà „ dipinta per Don Ferrante Gonzaga (1533-1539) — Ritratti di Don Ferrante Gonzaga, del Cardinal Pucci (Vienna), del Cardinal Pole (Pietroburgo), di Paolo III, del Duca di Castro — Ultimi anni di Sebastiano — Conclusione.

Nel novembre del 1531, colla morte di Frate Mariano Fetti, famoso buffone di Leone X, veniva a rimanere vacante l'ufficio del Piombo, cioè l'ufficio dei sigilli, presso la Cancelleria pontificia.

Sebastiano non dimenticando le promesse che a lui aveva fatto il Cardinale da Schio, vescovo di Vasona, al tempo dell'elezione di Clemente VII, chiese quell'ufficio al quale aspiravano pure Giovanni da Udine e Benvenuto Cellini. I concorrenti erano abbastanza temibili; Benvenuto Cellini, specialmente, aveva saputo cattivarsi i favori e la benevolenza del Pontefice per i molti servigi resi durante il sacco di Roma. In quell'occasione egli si era distinto onorevolmente, avendo, a quanto pare, contribuito all'uccisione del Borbone, ed avendo ferito il principe di

Orange con uno di quei meravigliosi colpi da lui sparati colle artiglierie di Castel Sant'Angelo. La difesa della fortezza anzi, stando ai racconti del Cellini stesso, sarebbe dipesa in gran parte dalla sua grande abilità e dal suo grande valore.

Egli dunque chiese, quasi contemporaneamente a Sebastiano l'ufficio del Piombo, ma l'arroganza dei modi coi quali ardì trattare con il Pontefice, fece sì che Clemente VII, quantunque fosse assai bene intenzionato verso di lui, gli rifiutò il favore richiesto. [1]

Mercè la intercessione del Cardinal da Schio, vescovo di Vasona, il Pontefice allora concesse a Sebastiano quell'ufficio, col patto però che il nostro artista pagasse una pensione di trecento scudi a Giovanni da Udine sugli emolumenti dell'ufficio stesso. Ad ogni modo Sebastiano restò soddisfattissimo della fortuna capitatagli, come apparisce da una lettera che egli scriveva all'Aretino il 4 dicembre 1531. « E viva papa Clemente! . . . . . . e dite al « Sansovino che a Roma si pesca offizi, piombi, cappelli « ed altre cose, come voi sapete; ma a Venezia si pesca « anguille e menole e masenette; però con sopportazione « della patria mia, io non dico per dir male della patria, « ma per ricordar le cose di Roma al nostro Sansovino, « quale voi ed egli insieme, lo sapete meglio di me; e al « nostro carissimo compar Tiziano vi degnerete raccomandarmi fratescamente, e a tutti gli amici e a Giulio nostro musico. E 'l nostro Monsignor di Vasona si raccomanda per infinite volte ». [2]

---

[1] V. CELLINI, *Autobiografia.* Firenze, Le Monnier, 1891, pag. 121.
[2] V. TICOZZI, *Lettere Pittoriche*, V, 218.

Ed in altra lettera a Michelangelo, « credo, egli dice, « ormai abbiate inteso come nostro Signore papa Clemente « mi ha fatto piombatore, et àmmi fatto frate in loco di « Fra Mariano, di modo che se me vedesti frate, credo « certo ve la rideresti. Io sono il più bel fratazo di Roma. « Cossa invero non credo pensai mai. È venuto proprio « motu proprio del papa: e Dio in sempiterno sia laudato; « che pare proprio che Dio abbi voluto cussi. E cussi « sia ». [1]

Il conferimento dell'ufficio del Piombo, se ristorò le finanze del nostro artista, il quale, coi primi guadagni, comprò una casa presso Santa Maria del Popolo, non fu però proficuo per l'arte di lui; infatti, come narra il Vasari, egli « subito dopo per quello si sentì variare l'animo: « perchè vedendosi avere il modo di potere sodisfare alle « voglie senza colpo di pennello, se ne stava riposando, « e le male spese notti ed i giorni affaticati ristorava con « gli agi e con l'entrate: e quando pure aveva a fare una « cosa, si riduceva al lavoro con una passione, che pareva « andasse alla morte ». [2]

Sebastiano stesso, oltre che nelle lettere sopra citate all'Aretino, ci mostra come, ottenuta la carica, presentisse che negli amici e conoscenti suoi potesse sorgere il dubbio che la frateria lo rendesse infingardo, in altra lettera scritte il 7 di giugno 1532 a Francesco Arsilli, suo antico

---

[1] Questa lettera, di cui l'originale esiste nel British Museum, fu pubblicata molto scorrettamente dal Grimm, *Leben Michelangelos,* pag. 711. Vedi annotazioni al Vasari, V, 576, n. 3.

[2] Vasari, V, 576.

medico, e poeta, di cui egli aveva eseguito il ritratto in Roma verso il 1522.[1]

Sebastiano del Piombo, anche negli anni di maggiore attività, quali furono quelli che precedettero e seguirono immediatamente la morte di Raffaello, non aveva mai prodotto molto per causa della sua lentezza nel lavorare, e perchè egli aveva sempre voluto fare a meno di pagare gli assistenti. Ad ogni modo, fino a che egli visse in povera fortuna, e sopratutto mentre durò la gara fra lui e Raffaello, seppe mostrarsi in più di una occasione sollecito ed industrioso. La munificenza e la liberalità di Cle-

---

[1] « Messer Francesco carissimo, Io stupisco de la manifatura « grande de la vostra ornatissima littera me havete mandato « per congratulatione del habito preso de la religione del piombo: « però per questo non resto di essere quel medesmo Sebastiano « pictorre vostro più che fratello che mai io sia statto. Et non « vi maravigliate nè state ambiguo che la frataria mi faci mu- « tare natura, perchè saresti in grandissimo errore, però non « accade darvi ad intendere con juramenti. Et testimonij la na « tura mia che me conoscete meglio che non mi conosco me « medesmo: la natura me ha facto a quel modo, etc.

« Io con destro modo senza violencia ho rescosso li denari « vi ho scripto et con quella medesma maniera io atendo al « resto, che si violentemente io volesse forzare colui non saria « possibile haverne mai quatrini. Et ami promesso omninamente « da finirmi de pagare et presto et invero non atende ad altro « se non a rescotere per nuj.

« Rencresseme assai del mal grande havete avuto, et de « quello vui havete, però mi maraviglio molto della vostra pru- « dentia: essere statto 25 anni in Roma in questo bon aere et « essere andato a stare in quel pestifero de Senegaglia et non « essere tornato a Roma in poste: ma advertite che i turchi non

mente VII fu cagione che la pigrizia innata prendesse il sopravvento sulle doti universalmente riconosciute dell'artista.

Fra le opere eseguite da Sebastiano dopo la nomina di frate piombatore, il Vasari ricorda un *Cristo che porta la croce* dipinto in pietra dal mezzo in su, per il Cardinal Domenico Germani patriarca di Aquileia, « cosa che « fu molto lodata, massimamente nella testa e nelle mani, « nelle quali parti era Bastiano veramente eccellentis- « simo ». [1]

Quest'opera sarebbe da identificarsi, secondo Crowe e

« vi faci fugire de Corinaldo. Et arecordateve de la pressa de « Roma, etc. Pregovi lassateve vedere presto almanco con qualche « littera vostra a tutti li amici. Io farò el debito et credo ogniuno « desidera quello desidero io per salute vostra et contento nostro.

« De la crudel rognia che avete sapete el remedio meglio « di me ma credo chel fummos sterre et le lumache serà la « vostra salute. Julio sta bene et a vui se racomanda, et impara « et credo si farà homo da bene. Madama Maria similiter sta « bene et credo certo vi ama et desidera molto, ma io assai « più de lei. E tutti insieme a vui se raccomandamo etc... Cristo « sano ve conservi.

« Addì 7 Zugnio 1532 in Roma.

« M. Fabricio per mille volte a vui sè recomanda, etc...

« Frate Sebastiano piombatore apostolico fece scrivere ».

Questa lettera, già pubblicata scorrettamente dal Gualandi, *Memorie originali risguardanti le belle arti,* serie I, 1840, pagina 64, fu ripubblicata da E. Modigliani, *Una lettera e un ritratto di Sebastiano del Piombo*, nel *L'Arte,* 1900, pag. 299.

Del ritratto dell' Arsilli eseguito da Sebastiano abbiamo parlato a pag. 193.

[1] Vasari, V, 578.

Fig. 57. — Sebastiano del Piombo: Cristo che porta la croce.
Pietroburgo, Ermitage.

Fig. 58. — Sebastiano del Piombo (?): Cristo che porta la croce.
Madrid, Museo del Prado.

Cavalcaselle, [1] con quella esistente attualmente nel Museo del Prado in Madrid (n. 398) (fig. 58). La figura del Cristo che porta la croce è rappresentata a mezzo busto, di grandezza metà del vero, in un atteggiamento molto simile a quello del quadro dello stesso Museo (n. 395) da noi precedentemente preso in considerazione (cfr. fig. 52). Noi però siamo propensi a considerare questo quadro del Museo di Madrid soltanto come una replica, dovuta a qualche seguace di Sebastiano, del quadro rappresentante lo stesso soggetto ed esistente nel Museo dell' Ermitage di Pietroburgo (fig. 57). La superiorità del dipinto di Pietroburgo in confronto di quello di Madrid è evidente. La posa del Cristo è identica; ma in quello di Pietroburgo osserviamo una maggiore forza plastica, una maggiore cura nell'esecuzione, una maggior precisione di disegno nei tratti del volto, nelle mani sopratutto, una maggiore intensità di espressione nella fisionomia dolente del Cristo. Nel quadro del Museo di Madrid tutto è molle, incerto, trascurato. L' imitatore sembra non avere osservato altro che i difetti dell'arte di Sebastiano, e li ha accentuati a tal segno da fare quasi la caricatura dell' originale. Il quadro di Pietroburgo fu dipinto verso il 1536 per Don Fernando Silva conte di Cifuentes, allora ambasciatore di Carlo V in Italia. [2]

[1] Op. cit. II, 354.

[2] Dipinto su lavagna (a. 1.05; l. 0.75). Sulla croce in basso reca la scritta, frammentaria: D. FERN. SILV... COMITE. CFI... ORATORE. O..... FLAGIT.... F. SEBAS... FACI..... R.... M...... Fu comprato alla vendita della Collezione Soult, nel 1852. (Vedi *Ermitage Impérial*, *Catalogue de la galerie des tableaux. Les écoles d'Italie et d'Espagne*, Saint-Pétersbourg, Daline, 1891, pag. 89).

Fra i ritratti eseguiti da Sebastiano, dopo essere stato nominato Frate del Piombo, il Vasari pone quelli di due delle più famose donne del tempo: Caterina dei Medici e Giulia Gonzaga: « Non molto dopo (l'esecuzione « del Cristo sopra ricordato), essendo venuta a Roma la « nipote del Papa, che fu poi ed è ancora Reina di Francia, « Fra Sebastiano la cominciò a ritrarre, ma non finita si « rimase nella guardaroba del Papa. E poco appresso, es« sendo il Cardinal Ippolito de' Medici innamorato della « signora Giulia Gonzaga, la quale allora si dimorava a « Fondi, mandò il detto cardinale in quel luogo Sebastiano, « accompagnato da quattro cavai leggieri, a ritrarla; ed « egli in termine d'un mese fece quel ritratto, il quale « venendo dalle celesti bellezze di quella signora e da così « dotta mano, riuscì una pittura divina, onde portata a « Roma, furono grandemente riconosciute le fatiche di « quell'artefice dal cardinale, che conobbe questo ritratto, « come veramente era, passar di gran lunga quanti mai « n'aveva fatto Sebastiano infino a quel giorno: il qual « ritratto fu poi mandato al re Francesco in Francia, che « lo fece porre nel suo luogo di Fontanableo ».

Del ritratto di Caterina de' Medici, che il Vasari dice rimasto incompiuto nella guardaroba del Papa, nessuno finora ha saputo indicare con sicurezza l'esistenza. Due invece sono i ritratti nei quali si è preteso di riconoscere le sembianze della bella Giulia Gonzaga. Quello della National Gallery di Londra rappresentante una gentildonna cogli attributi di Sant' Agata, e quello dell' Istituto Städel di Francoforte rappresentante pure una nobile dama seduta, ed elegantemente abbigliata.

Il quadro della National Gallery (fig. 59) fu eseguito

indubbiamente da Sebastiano dopo il conferimento dell'ufficio del Piombo, come apparisce dalla lettera F. che precede la firma:

F . SEBASTIANVS
. VEN .
. FACIEBAT .
ROMÆ .

La giovane donna, rappresentata a mezza figura, grande al vero, è rivolta di tre quarti a destra, ed indossa un ricco abito di colore verde marcio con passamani di velluto verde più vivo: porta sulla testa un grande panno di un color bianco tendente esso pure al grigio verdastro. Un velo bianco trasparentissimo le ricuopre le spalle. Essa tiene nella destra, sollevata davanti al petto, la verde palma del martirio; in distanza, nel fondo a destra, sopra una specie di piccolo desco sono collocate le mammelle strappate alla santa secondo la nota leggenda. Sebastiano ha voluto in questo ritratto ricercare essenzialmente un'armonia di verdi sia nell'intonazione generale del quadro, sia nelle singole parti di esso che più o meno sono dipinte nella scala dello stesso colore.

Anche le carni hanno un'intonazione fredda, grigiastra che ben si armonizza coi toni verdi della veste e del fondo. Nonostante un certo artificio della colorazione, una grande dignità spira dalla posa e dal gesto della nobile figura, e dalla espressione del volto. [1]

---

[1] Il quadro proviene dalla Galleria Borghese di Roma, e fu comprato nel 1831 da W. Holvell-Carr per la Galleria londinese. Vedi *Catalogue of the pictures in the Nat. Gall.* London, 1891, pag. 328.

Fig. 59 — Sebastiano del Piombo: Sant'Agata.
Londra, Galleria Nazionale.

L'altro ritratto, che si è creduto un tempo quello della stessa Gonzaga, esiste, come abbiamo detto, nell'Istituto Städel di Francoforte (n. 42). Esso è uno dei quadri più discussi di quella galleria. Attribuito per tradizione a Sebastiano del Piombo, fu dal Morelli [1] rivendicato al Sodoma, ma senza fondamento. Attribuito persino a Jan Scorel da W. Bode, [2] è stato ragionevolmente, dietro i suggerimenti di A. Venturi, registrato nel recente catalogo del Museo stesso, sotto il nome del Parmigianino. [3]

Noi crediamo molto probabile che si debbano identificare i due ritratti ricordati dal Vasari, con quelli esistenti un tempo nella collezione Giustiniani-Bandini di Roma, e passati, alcuni anni sono, in possesso dello Steinmayer di Colonia. [4] Il primo, ed il più noto di questi ritratti, poichè in esso si è creduto di poter ritrovare le sembianze di Vittoria Colonna, rappresenta una giovane dama, in grandezza naturale, fino sopra al ginocchio, girata di tre quarti a destra, con gli occhi rivolti verso lo spettatore (fig. 60). La maestosa figura indossa una veste nera, a lutto, squadrata sul petto, e cinta da una sciarpa alla vita. La testa e le spalle sono ricoperte di un velo bruno, che lascia libero il collo ed una parte del petto, in una foggia

[1] *Kunstkrit. St. uber ital. mal. Die Gal. zu Munchen u. Dresden.* Leipzig, 1891, pag. 64.

[2] *Repertorium f. Kunsviss.* XII, P. I., pag. 72.

[3] *Catalog der Gemälde-Galerie des Städelischen Kunstinstituts. Fankfurt am Main,* 1900, pag. 255. Il ritratto proviene dalla raccolta del Re d'Olanda.

[4] Vedi *Catalogue de tableaux anciens et modernes composant la collection Bourgeois frères, etc.* (Cologne, 1904. Impr. M. Dumont, Schanbery), n. 63 e 64.

Fig. 60 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di donna
(Giulia Gonzaga?)
Colonia, Collezione Steinmayer
(già nella Collezione Giustiniani-Bandini di Roma).

molto dignitosa ed elegante. La mano sinistra della gentildonna è posata sopra un tavolo collocato dietro la persona, quella destra, dalle dita molto allungate, tiene una catenella dinanzi al petto. Il fondo è grigio.

In questo dipinto è da riconoscersi probabilmente il ritratto di Giulia Gonzaga, e non già quello di Vittoria Colonna come si è creduto un tempo, per varie ragioni iconografiche e stilistiche. Innanzi tutto i lineamenti non concordano con quelli dei ritratti autentici di Vittoria Colonna che abbiamo ricordato (vedi pag. 200). Secondariamente le particolarità stilistiche della pittura male si accorderebbero colle nostre conoscenze sull'evoluzione artistica di Sebastiano del Piombo, calcolando che, essendo nata la marchesa di Pescara nel 1492, il ritratto dovrebbe essere stato dipinto fra il 1520 e il 1525, quando cioè l'arte del nostro pittore presentava caratteri marcatamente differenti da quelli del dipinto in questione. L'opera appartiene certamente agli ultimi anni della produzione artistica di Sebastiano del Piombo. Fanno fede di ciò il fatto che esso è dipinto su lavagna, secondo un sistema adottato assai tardi dall'artista, e la tecnica alquanto trascurata, vuota, superficiale, caratteristica pure degli ultimi tempi del pittore.

Noi sappiamo da una lettera di Sebastiano stesso a Michelangelo che il ritratto di Giulia Gonzaga fu fatto nel 1532, e precisamente dall'8 di giugno al 15 luglio.[1]

---

[1] L' 8 di giugno 1532 Sebastiano così scriveva a Michelangelo: « Credo dimane partirmi et andare insino a Fondi a re-« trarre una signiora et credo starò 15 zorni: nò accade me « scriviate, nè ancora me mandate cossa alcuna insino alla tor-

Il Vasari, dopo avere fatto grandi elogi di questo ritratto, narra, come abbiamo visto, che esso fu poi mandato a re Francesco I di Francia, il quale lo pose a Fontainebleau. Ma nessuno inventario francese ricorda questo ritratto, mentre invece (e questo ha una grande importanza per noi) nell'inventario fatto nella casa di Sebastiano dopo la sua morte, è registrato « un quadro retrato de la signora Giulia Gonzaga in preda » insieme con altri « sei quadri retrati de diverse persone cominciati et non finiti ».[1] Inoltre nella seconda metà del sec. XVI un ritratto di Giulia Gonzaga di mano di Sebastiano del Piombo è ricordato come esistente nel palazzo di Fulvio Orsini in Roma.[2] Non è improbabile che il quadro di Sebastiano del Piombo sia stato messo a profitto per altri ritratti della bellissima Giulia. Di questi ritratti certamente un esemplare pervenne a Mantova presso i Gonzaga. Da questa copia sembra che siano derivate le altre due che facevano parte della collezione dell'arciduca Ferdinando del Tirolo, e delle quali la più grande andò perduta, mentre la più piccola, nella quale la nobil donna è rap-

« nata mia perchè si potrebbe smarrire ogni cossa et subito tor- « nato, se a Dio piacerà, ve scriverò et darò aviso de tutto ». Milanesi, *Les correspondants de Michel-Ange,* Paris, 1890, I, pagina 97. Il 15 luglio Sebastiano era tornato da Fondi, come apparisce da un'altra lettera (vedi op. cit., pag. 98).

[1] Vedi Girolamo Amati, *Lettere romane di Momo,* Roma, 1872, pag. 74 e seg., e Fr. e Benv. Gasparoni, *Arti e Lettere,* Roma, 1865, pag. 161 e seg.

[2] Pierre de Nolhac, *Les collections de Fulvio Orsini* (*Gaz. de Beaux-Arts,* 1884, I, 431).

presentata soltanto fino alla vita, si trova oggi nel Museo di Vienna, ma non esposta. [1]

Confrontando quest'ultimo ritratto con quello già esistente nella collezione Giustiniani-Bandini, non si può fare a meno di notare una strettissima analogia, sia nei tratti fisionomici della donna rappresentata, sia nella foggia del costume, benchè la posa sia leggermente variata e la figura sia girata in senso inverso. [2]

Certamente la pittura della collezione Steinmayer è lungi dall'essere quella divina cosa di cui parla il Vasari. Non bisogna dimenticare però che il dipinto è stato malamente restaurato in gran parte della sua superficie, e che forse non fu finito da Sebastiano, come sembra confermato dal fatto che alla morte dell'artista fu trovato nel suo studio un ritratto di Giulia Gonzaga su pietra, non terminato.

---

[1] Vedi F. Kenner, *Die Porträtsammlung der Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Jahrb. d. Kunsth. Samml. d. Allh. Keiserh. XVII*, 1896, pag. 216); E. Schaeffer, *Das bildnis der Giulia Gonzaga von. S. del Piombo* (*Zeitschr. f. Bild. Kunst.*, nov. 1906, pag. 29).

[2] Il ritratto di Vienna è riprodotto nell'articolo citato dello Schaeffer. È da osservare anche che « un ritratto della signora Giulia Gonzaga » attribuito a Tiziano era nell'inventario delle raccolte di quadri di P. Coccapani (vescovo di Reggio dal 1625 e ivi morto nel 1650). Vedi Campori, *Raccolta di cataloghi, ecc.*, pag. 148, n. 5. Il Kenner (op. cit., loc. cit.) crede che verosimilmente anche questo quadro derivi dall'originale di Sebastiano, poichè Tiziano venne a Roma per la prima volta nel 1543, in un tempo cioè in cui Giulia viveva già ritirata in Napoli. Il grande Cadorino non ha visitato questa città.

Lo Schaeffer invece (op. cit., loc. cit.) crede che forse Tiziano dipinse il ritratto di Giulia da una medaglia lombarda.

Fig. 61 — Copia da Sebastiano del Piombo:
Ritratto di Giulia Gonzaga (?)
Napoli, R. Pinacoteca.

Una copia antica di questo ritratto esiste tuttora nella Pinacoteca di Napoli (fig. 61); la figura è rappresentata soltanto a mezzo busto, ed è stata erroneamente ritenuta un tempo come il ritratto di Anna Bolena.[1] Confrontando questi ritratti con la figura di Sant'Agata nella Galleria Nazionale di Londra non possiamo fare a meno di osservare una stretta somiglianza, che sembrerebbe giustificare l'opinione di coloro che credettero di poter vedere in quel quadro il ritratto di Giulia Gonzaga. Anche escludendo che nel quadro della Galleria londinese, Sebastiano abbia inteso di darci un ritratto della famosa gentildonna, pure non è inammissibile che il tipo di lei si sia riflesso in quell'opera, eseguita certamente in un tempo non molto lontano da quello in cui fu eseguito il ritratto in questione. Del resto notiamo anche a questo proposito che tutti questi ritratti di donne di Sebastiano del Piombo hanno molti tratti comuni, e sembrano somigliarsi un po' tutti fra loro. Per rendere maestose le sue figure, per ingrandire il suo tipo muliebre, Sebastiano perde spesso le note fisionomiche caratteristiche.

Strettamente collegato con quello della collezione Giustiniani-Bandini è un altro ritratto, proveniente dalla collezione stessa, e passato parimente in possesso dello Steinmayer di Colonia (fig. 62). Rappresenta, nelle stesse proporzioni del primo, una figura di giovane donna cogli attributi di Santa Caterina, rivolta colla persona di profilo verso destra e colla testa girata di tre quarti verso lo spettatore. Indossa una veste bruna a raggi d'oro, largamente

---

[1] Un'altra copia simile esiste nella collezione D'Ancona a Pisa.

Fig. 62 — Sebastiano del Piombo: Ritratto di donna
(Caterina de' Medici?)
Colonia, Collezione Steinmayer
(già nella Collezione Giustiniani-Bandini di Roma).

scollata e stretta alla vita da una cintura ornata di pietre; sulla testa ha posato un diadema con un velo leggiero e trasparente. La mano sinistra è posata sul petto in atto di ravvicinare le estremità del velo, e la destra portata in avanti tiene un nastro nel quale si legge: SVP . SPEM . ET . SALVTE . DILEXI . SAPM . SEDIBVS . ET . REGNIS . PRAEPOSVI . ILLA. Questo nastro cade sulla ruota del martirio che è dipinta a destra, in basso del quadro. Dietro la figura, a sinistra, una pesante tenda verde rialzata.

Le particolarità stilistiche della pittura sono in tutto simili a quelle del ritratto precedente, come del tutto uguali sono le dimensioni (m. 1.08 × 0.83). Ambedue i ritratti sono dipinti su lavagna.

Non è improbabile che nel ritratto di questa giovine donna rappresentata sotto gli attributi di Santa Caterina, ritenuto un tempo per quello di Caterina Sforza, debbasi piuttosto ravvisare l'effigie della bella Caterina dei Medici, che andata sposa a Enrico II divenne regina di Francia. Il Vasari ci narra che anche questo ritratto, eseguito quasi contemporaneamente a quello di Giulia Gonzaga, rimase incompiuto. Certo anche questo dipinto rivela al pari del precedente una tecnica che non è perfettamente in tutto quella di Sebastiano, e deve rientrare nel numero di quelle opere eseguite negli ultimi anni dall'artista, e forse finite da qualche altro ignoto pittore dopo la morte di lui. [1]

---

[1] Crowe e Cavalcaselle (op. cit., II, 355) accennano ad un altro ritratto ritenuto per quello di Giulia Gonzaga ed esistente presso lord Radnor, a Langford Castle in Inghilterra. Ma

*
* *

Ad attestarci delle relazioni che corsero fra Sebastiano del Piombo ed i Gonzaga, ed a darci nello stesso tempo una prova di più della negligenza e della svogliatezza del nostro artista negli ultimi anni della sua vita, contribuiscono le seguenti notizie che possediamo intorno ad un'opera da Sebastiano stesso eseguita per Don Ferrante Gonzaga vicerè di Sicilia e principe di Guastalla.

Narra il Vasari che quantunque Sebastiano mandasse tutte le cose per la lunga, « fece nondimeno un *Cristo morto e la Nostra Donna* in una pietra per Don Ferrante Gonzaga, il quale lo mandò in Ispagna, con un ornamento di pietra; che tutto fu tenuto opera molto bella, ed a Sebastiano fu pagata quella pittura cinquecento scudi da Messer Niccolò da Cortona, agente in Roma del cardinal di Mantova ».[1]

Don Ferrante Gonzaga, figlio di Francesco IV duca di Mantova, nato nel 1507, fu uno dei più efficaci istrumenti di cui si servì Carlo V per consolidare la dominazione spagnuola in Italia. Desiderando di cattivarsi la benevolenza del Covos, comandante maggiore di Castiglia

---

il ritratto di lord Radnor, che noi conosciamo soltanto per la riproduzione datane da Claude Phillips, *The collection of pictures at Langford Castle*, in *Art Journal*, 1897, pag. 141, non è altro che una variante di questo ritratto già esistente nella collezione Giustiniani-Bandini, e che noi crediamo piuttosto doversi identificare con quello di Caterina dei Medici. La ruota e gli attributi della Santa sono tolti, le vesti sono notevolmente cambiate e divenute più ampie e più ricche. La posa però è uguale.

[1] Vasari, V, 579.

e segretario favorito di Carlo V, deliberò di mandargli in dono una pittura di gran pregio, e, verso l'anno 1533, si indirizzò per questo scopo al nostro pittore. Devesi alle ricerche di Giuseppe Campori se oggi noi siamo in grado di aggiungere alcune notizie di non poca importanza a quelle molto imperfette lasciateci dal Vasari intorno all'opera eseguita da Sebastiano del Piombo. [1]

La prima notizia dell'allogazione del quadro ci è conservata in una lettera senza data, scritta da Niccolò Sernini da Cortona a Giovanni Mahona segretario di Don Ferrante. Sebastiano del Piombo, dopo molte istanze, aveva accettato l'incarico, e proponeva al Gonzaga la scelta fra questi due soggetti: « di una nostra donna che avesse il « figliuol morto in braccio a guisa di quella della febre, « il che li spagnuoli per parer buon cristiani et divoti « soliono amare queste cose pietose » ovvero « una Nostra « Donna bella con figliuolo in braccio e con San Gio- « vambattista che faccia seco un poco di moreschina come « il più delle volte si sogliono dipingere ».

Don Ferrante scelse il primo soggetto. Che la commissione fosse data prima del 1533 ce lo prova una lettera del Gonzaga stesso al Mahona, nella quale egli dice di aver stabilito di non mandare alcun dono al Covos « perfin che non fosse fornito il quadro di Fra Sebastiano ».

Nell'aprile del 1537 il quadro di Sebastiano era già condotto a buon punto, ma nuove e gravi questioni sorsero intorno al prezzo dell'opera per la quale l'artista

[1] G. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga* in *Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le provincie modanesi e parmensi* (vol. II, 1864, pag. 193 e seg.).

esigeva mille scudi mentre il Sernini ne offriva soli 400, e una pensione o un benefizio al figlio di Sebastiano.[1]

Tra le altre ragioni che Sebastiano adduceva a sostegno delle sue pretese questa era la più arguta ma non la più convincente: che cioè il Covos avrebbe tanto maggiormente stimato ed apprezzato il dono, quanto più elevato fosse stato il prezzo; al che il Sernini obiettava prontamente che il regalo sarebbe stato tanto più accetto al Covos quanto meno fosse riuscito di danno o disturbo agli interessi del donatore.

La controversia fu finalmente rimessa nel giudizio del cardinal Cesi, dilettante di belle arti, che teneva l'opera in casa sua, ed a Sebastiano furono pagati 500 scudi, come giustamente asserisce il Vasari. A definire la lunga vertenza erano intervenuti fra gli altri personaggi autorevoli, il cardinale Farnese e il poeta Francesco Maria Molza, che insieme col Berni, col Porrino ed altri letterati facevano parte dei lieti convegni serali che si tenevano di frequente in casa del nostro pittore.[2]

---

[1] Questo prova che nelle lettere scritte da Sebastiano a Michelangelo nel 1510 si alludeva realmente ad un figlio di Sebastiano e non del Buonarroti come vollero alcuni. Vedi BIAGI, *Op. cit.*, pag. 238.

[2] I risultati delle trattative venivano così narrati dal Sernini in una lettera del 3 maggio 1537. « Io ho fatto che 'l Molza ancora parli al frate per disporlo, in somma l'ho trovato così villano come lo trovassi io, è ben vero che gli basta l'animo insieme con M. Ferrante siciliano che s'è intermesso in questa cosa, di operare di sorte ch'el Frate per parer buon compagno la rimetterà in loro, li quali pensarebbono di farli dare insino a cinquecento ducati. Io ho mostrato di ridermene, ed ho detto

Ma le lungaggini di Sebastiano non si arrestarono colla fine della vertenza relativa al prezzo dell'opera, tanto che Don Ferrante perdendo la speranza di vedere il dipinto compiuto, e non tollerando più gli aggiramenti dell'artista, scriveva al Sernini di togliere il quadro dalle mani di Sebastiano e di affidarlo al Buonarroti. Ma il Sernini pazientemente obiettava che non vi era da pensare a Michelangelo perchè in quel momento egli aveva troppe cose da fare.

Finalmente, come Dio volle, il dipinto fu compiuto in ogni sua parte l'8 ottobre 1539, come apparisce da altra lettera del Sernini; ma gravi difficoltà sorsero in-

---

che V. E. non gli darà pure più di 400 ducati promessogli; questo ho fatto invero parte per collera, et parte perchè io pensavo puoi ch'el si dovesse riconoscere del suo errore, accorgendosi che mai troverà chi gli paghi la metà, se questo quadro gli resta addosso. Ma in fine non m'è giovato, chè sempre è stato nell'asino fino alla gola. Il Molza in secreto mi ha detto che esso pensa che dimandi tanto, perchè non gli basta l'animo di finirlo, et lavora tanto di rado che quando poi vuol fare qualche cosa non gli riesce. Questa ragione credo ben io, ma non già la prima, perchè possendo avere quel ch'esso dimanda, se non bene, almanco lo finirà male. Io non so risolvermi in questo uso sino a tanto che da V. E. non ho risposta delle mie ultime mandatele » v. G. Campori, loc. cit.

A provare l'incuria del Frate il Campori cita un' altra lettera del Sernini a Don Ferrante, nella quale è scritto: « Se « V. E. havesse veduto un Christo con la croce in collo che ha « dipinto per il Conte di Sifuentes, harebbe poca speranza del « fatto suo, perchè non solamente giaceva (*sic*) ma offendeva a « vederlo » loc. cit.

È questo il quadro esistente nel Museo dell'Ermitage a Pietroburgo, di cui abbiamo precedentemente parlato.

torno al modo di trasportarlo, essendo eseguito in pietra ed incorniciato con varie pietre che ne aumentavano ancora il peso. Questo era tale che fu necessario noleggiare una fregata che da Ostia trasportasse in Spagna il famoso quadro, sotto la scorta di un uomo pratico per poterlo condurre a salvamento. [1]

Il famoso dipinto, che Crowe e Cavalcaselle credettero perduto e che gli annotatori al Vasari (ed. Milanesi, V, 579) citarono erroneamente come esistente all' Escuriale, esiste tuttora nella Spagna stessa, non già all'Escuriale, ma ad Ubeda in Andalusia. Intorno a quest'opera che noi non conosciamo, riferiamo quanto ci è stato comunicato gentilmente dall'illustre storico dell'arte spagnuola C. Justi. Il quadro trovavasi, allorchè l' Justi lo vide nel 1890, in un luogo molto oscuro nella chiesa di San Salvador in quella città, chiesa fondata dal Covos stesso. Il Cristo morto è rappresentato seduto fino ai ginocchi, col torso appoggiato al grembo della Madonna, la cui testa è avvolta da un fazzoletto bianco.

L' Justi nota una grande somiglianza fra la posa del Cristo in questo dipinto e quella del Cristo nel disegno del Louvre attribuito a Michelangelo (fig. 63) e che noi

---

[1] Dalla corrispondenza pubblicata dal Campori si rileva altresì che Sebastiano aveva, parecchi anni innanzi, eseguito un ritratto allo stesso Don Ferrante, di cui non sappiamo dare notizia. Forse il Vasari allude a questo ritratto allorchè parla di un ritratto al naturale eseguito da Sebastiano a Piero Gonzaga, scambiando Ferrante per Piero.

Il Campori non ci dà nessuna notizia sull'esistenza del famoso quadro dipinto per Don Ferrante.

crediamo doversi rivendicare alla mano di Sebastiano del Piombo.

La parte superiore del corpo del Cristo è quasi di faccia; la testa è reclinata sulla spalla, a sinistra. I bracci pendono lungo i lati del torace e soltanto gli avambracci sono voltati in maniera differente che nel disegno del Louvre, di modo che le mani si avvicinano fra loro.

Queste affinità fra il quadro ed il disegno messe in rilievo dall'insigne storico dell'arte avvalorano sempre più le conclusioni che noi già avevamo tratto dalle nostre osservazioni stilistiche, ed in base alle quali avevamo attribuito quel disegno a Sebastiano, prescindendo dal confronto colla *Pietà* di Ubeda; e siamo lieti che a conforto della nostra tesi ci sia pervenuta recentemente l'adesione di un altro insigne studioso, di B. Berenson, che all'esame dei disegni di Sebastiano del Piombo aveva dedicato un bel capitolo nei suoi *Drawings of florentines painters*. Il Berenson, che in questa sua opera aveva adottato per il disegno del Louvre la tradizionale attribuzione a Michelangelo, ha convenuto recentemente nella ipotesi da noi emessa nell'attribuire quel disegno stesso alla mano di Sebastiano.

Il disegno del Louvre, ispirato alla *Pietà* di Michelangelo in San Pietro al Vaticano, come ne era ispirato il quadro mandato al Covos in Spagna, ci presenta le stesse caratteristiche di molti altri disegni del nostro artista, che verremo esaminando nell'appendice del presente volume.

Con la stessa *Pietà* di Ubeda si riconnettono più o meno direttamente anche molti altri disegni di Sebastiano, rappresentanti lo stesso soggetto ed esistenti in

Fig. 63 — Sebastiano del Piombo: Studio per un Cristo morto
(Disegno attribuito generalmente a Michelangelo)
Parigi, Louvre.

varie collezioni, al British Museum, nella Galleria di Christ Church a Oxford e all'Albertina di Vienna.[1]

Anche il quadro del Museo di Berlino[2] (fig. 64) rappresentante Cristo morto con la Maddalena e Giuseppe d'Arimatea, attribuito erroneamente a Sebastiano del Piombo, e che, date le dimensioni colossali delle figure, la fiacchezza della tecnica, la mancanza del sentimento proprio delle opere di Sebastiano, deve considerarsi, a parer nostro, come opera di epoca assai più tardi, della scuola dei Caracci, deriva da una composizione analoga del nostro pittore, come lo provano le molte relazioni che esso presenta con alcuni dei disegni sopraricordati.

*
* *

Le notizie del Vasari sugli ultimi anni della vita di Sebastiano sono alquanto scarse e confuse.

Secondo il racconto dello storico Aretino sembrerebbe che il nostro pittore avesse cominciato soltanto dopo essere divenuto frate, le sue ricerche per dipingere a olio sul muro e sulla pietra, mentre, come abbiamo visto, alcune opere stanno ad attestarci che egli si era dedicato a questi tentativi già prima di quella data (1531).

Inoltre, il Vasari nomina fra le opere di Sebastiano eseguite dopo il 1531 il bel quadro della *Sant'Agata* di

---

[1] Una *Madonna della Pietà,* simile a quella dipinta per il Gonzaga, e dovuta a qualche seguace di Michelangelo, forse a Marcello Venusti, conservasi nello spedale dei Sacerdoti a Palermo (vedi pag. 245, n. 1).

[2] Il quadro di Berlino è dipinto su lavagna e misura a. 1.55, l. 1.13.

Fot. Hanfstaengl

Fig. 64 — Copia da Sebastiano del Piombo: Cristo morto
Berlino, Museo Federico.

Pitti, fatto per il cardinale Rangoni, che porta la data del 1520.[1]

Anche i ritratti di Papa Clemente VII colla barba furono eseguiti verso il 1532, e non dopo il quadro della *Pietà* fatto per Don Ferrante Gonzaga (1533-1539), come sembrerebbe dal racconto del Vasari.

Un'opera invece che non fu ricordata dal Vasari e che deve collocarsi in questi anni è il ritratto del cardinale Pucci della Galleria di Vienna (fig. 65). Antonio Pucci, fiorentino, fu nipote del cardinale Lorenzo Pucci, segretario di Leone X; sostenne importanti cariche sotto Clemente VII, che lo fece cardinale prete dei Ss. Quattro, nel 1531, e morì nel 1544. Egli è rappresentato a mezzo busto, quasi di faccia, colla testa girata di tre quarti a sinistra. Ha il capo scoperto, i capelli tagliati a corona, la fronte larga; gli occhi grandi ed intelligenti guardano con espressione severa di comando. La lunga barba castana cade abbondantemente sul petto ricoperto da una rossa mantellina. I tratti del volto sono segnati fortemente, energicamente; le carni hanno un colorito molto scuro, quasi nero nelle ombre. Il fondo è di color marrone. L'intonazione generale del dipinto è molto bassa, la tecnica adottata da Sebastiano è di una sobrietà e di una semplicità grande, ma le forme vanno diventando sempre più materiali e pesanti nonostante la loro grandiosità. Il ritratto dovette essere eseguito fra il 1531 e il 1544 (anni del cardinalizio del Pucci), molto probabilmente verso il 1535.[2]

---

[1] Forse il Vasari fece confusione fra questo quadro e la Sant'Agata della Galleria Nazionale di Londra. Vedi pag. 265.

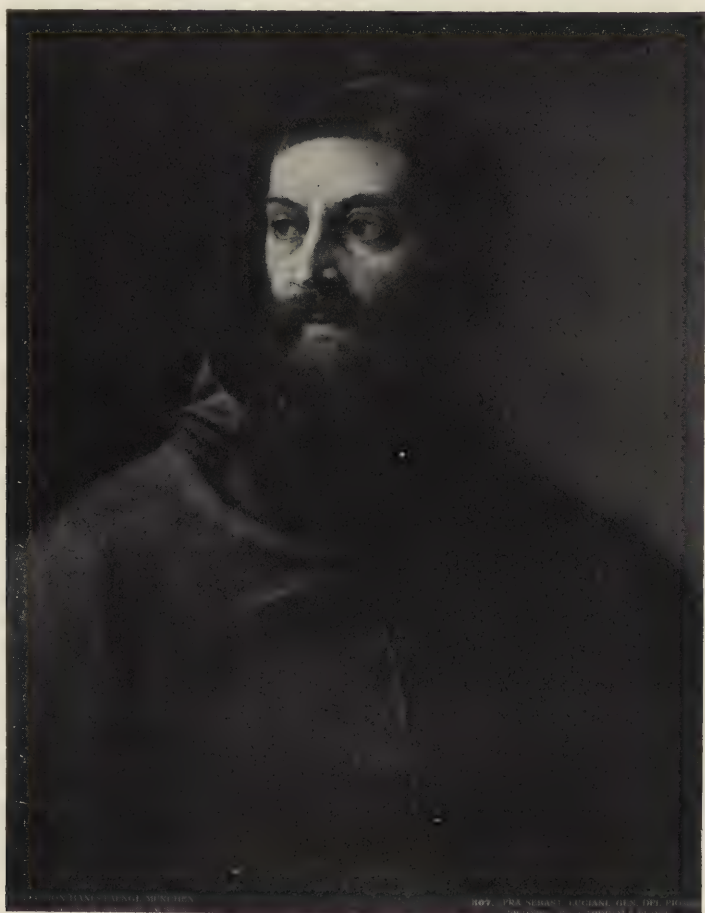
[2] Vedi *Führer durch die Gemalde-Galerie.* Alte Meister, Wien, 1904, pag. 8, n. 17.

Fot. Hanfstaengl

Fig. 65 — Sebastiano del Piombo: Ritratto del Card. Pucci
Vienna, Galleria Imperiale.

Accanto a questo ritratto è da porsi immediatamente quello del cardinal Pole (1500-1558) della Galleria dell'Ermitage a Pietroburgo (fig. 66), che costituisce per noi l'unica testimonianza sicura dell'attività di Sebastiano durante il pontificato di Paolo III (1535-49).

Reginaldo Pole, dei duchi di Suffolch, nato nel 1500 a Stowerton-Castle (Stafford), e morto nel 1558, fu parente di Enrico VII e di Edoardo IV. Egli cadde in disgrazia di Enrico VIII perchè disapprovò apertamente il cambiamento di religione fatto dal re. La sua testa fu messa a gran prezzo ed egli non scampò che a gran pena alla morte. Ricoprì cariche importantissime nella Santa Sede. Per i suoi grandi meriti, e per lo zelo ortodosso mostrato nella lotta sostenuta contro Enrico VIII, fu da Paolo III, nel concistoro del 22 dicembre 1536, nominato cardinale prete dei Ss. Nereo ed Achilleo. Il Papa gli assegnò guardie per la sua difesa contro i sicari del re d'Inghilterra, che attentavano alla vita del Pole anche in Italia, e lo nominò legato di Viterbo e del patrimonio. Fu quindi uno dei tre presidenti del Concilio di Trento. Morto Enrico VIII e salita sul trono la regina Maria, zelante cattolica, il Pole potè tornare in Inghilterra non solo, ma divenne confidente e confessore della regina stessa. Nominato arcivescovo di Canterbury da Paolo IV nel 1555, finì la sua agitata esistenza nel 1558, 16 ore dopo la morte della regina.

La grande tela, attribuita per lungo tempo a Raffaello, ci presenta l'illustre porporato seduto in atto di appoggiare la mano sinistra sul bracciuolo della sedia, e la destra sulla coscia. Indossa un mantello rosso con bianca stola. Gli occhi dall'espressione luminosa e pene-

Fot. Hanfstaengl

Fig. 66 — Sebastiano del Piombo: Ritratto del Card. Reginald Pole
Pietroburgo, Galleria dell'Ermitage.

trante, la bruna barba abbondantissima, la posa naturale e solenne, dànno alla figura un carattere marcatissimo di imponente grandiosità. L'esecuzione è rapida e larga, il disegno ed il modellato meravigliosamente semplice, il colorito robusto, non privo di una certa crudezza. [1]

Di due altri ritratti eseguiti da Sebastiano negli ultimi anni della sua vita, e ricordati dal Vasari, si sono perdute oggi le tracce, e cioè del ritratto di Paolo III Farnese, e di quello, cominciato ma non finito, del Duca di Castro suo figlio. [2]

Del resto la vecchiaia del nostro pittore passò tranquillamente in una pigrizia quasi ignominosa. Narra il Vasari che « aveva Fra Sebastiano vicino al Popolo una « assai buona casa, la quale egli si avea murata, ed in quella « con grandissima contentezza si vivea, senza più curarsi « di dipignere o lavorare, usando spesso dire, che è una « grandissima fatica avere nella vecchiezza a raffrenare i

---

[1] Su questo ritratto, che noi non conosciamo, vedi Crowe e Cavalcaselle, op. cit. pag. 356. Vedi anche *Catalogue de la Galerie de Tableaux-Ermitage impérial,* vol. I, pag. 89, Saint-Pétersburg, 1891. Dipinto su tela, m. 1.13 × 0.95. Un tempo nella Galleria del cavalier Clerville e in quella del conte d'Armagnac, scudiere di Francia. Nella Galleria Crozat, poi all'Ermitage fu considerato come opera di Raffaello. Inciso da N. de Larmessin (Recueil Crozat, come opera di Raffaello), da J. Sanders (Description de l'Ermit., I, 24) fot. Braun. Vedi anche Paul Mantz, *Le musée de l'Ermitage à St.-Pétersburg.* Riprod. tav. 19. Crowe e Cavalcaselle fra le creazioni dell'ultimo periodo di Sebastiano collocano il grande quadro del Museo di Berlino, eseguito su pietra, rappresentante Cristo morto con Giuseppe d'Arimatea e la Maddalena (v. fig. 64).

[2] Vasari, V, 582.

« furori, a' quali nella giovinezza gli artefici per utilità, per
« onore e per gara si sogliono mettere; e che non era men
« prudenza cercare di viver quieto, che vivere con le fa-
« tiche inquieto per lasciare di sè nome dopo la morte;
« dopo la quale hanno anco quelle fatiche e l'opere tutte
« ad avere, quando che sia, fine e morte: e come egli queste
« cose diceva, così a suo potere le metteva in esecuzione,
« perciocchè i migliori vini e le più preziose cose che
« avere si potessero cercò sempre d'avere per lo vitto suo,
« tenendo più conto della vita che dell'arte; e perchè era
« amicissimo di tutti gli uomini virtuosi spesso avea seco
« a cena il Molza, e messer Giandolfo (Porrini), facendo
« bonissima cera. Fu ancora suo grandissimo amico messer
« Francesco Berni, fiorentino, che gli scrisse un capitolo,
« al quale rispose Fra Sebastiano con un altro assai bello,
« come quegli che essendo universale, seppe anco a far versi
« toscani e burlevoli accomodarsi.[1] Essendo Fra Bastiano
« morso da alcuni i quali dicevano, che pure era una ver-
« gogna, che poi che egli aveva il modo da vivere, non
« volesse più lavorare, rispondeva a questo modo: Ora che
« io ho il modo da vivere, non vo' far nulla, perchè sono
« oggi al mondo ingegni che fanno in due mesi quello che
« io soleva fare in due anni; e credo s'io vivo molto, che,

---

[1] Vedi il capitolo del Berni a Sebastiano:

Padre a me più che agli altri reverendo

e quello di Sebastiano in risposta:

Com'io ebbi la vostra signor mio

pubblicati nel primo libro delle *Rime piacevoli di vari*, Vicenza, Grossi, 1609, e nelle *Opere burlesche di Francesco Berni*, Milano, Daelli, 1864, I, 70.

« non cadrà troppo, si vedrà dipinto ogni cosa; e dacchè
« questi tali fanno tanto, è bene ancora che ci sia chi non
« faccia nulla, acciocchè eglino abbino quel più che fare.
« E con simili ed altre piacevolezze si andava Fra Seba-
« stiano, come quello che era tutto faceto e piacevole,
« trattenendo: e nel vero non fu mai il miglior compagno
« di lui ».

Gli avvenimenti più interessanti degli ultimi anni di Sebastiano furono quelli inerenti alle relazioni che egli ebbe con Michelangelo e con Tiziano.

L'amicizia fra Sebastiano e Michelangelo non era venuta meno durante i lunghi anni nei quali quest'ultimo stette assente da Roma, come provano le numerose lettere scambiate fra i due artisti.[1] Sebastiano, fra gli altri servigi resi al Buonarroti, aveva procurato di condurre a buon fine la lunga controversia fra l'artista ed il Duca d'Urbino per la sepoltura di Giulio II, e vi era riuscito con soddisfazione di ambedue le parti. Michelangiolo, dal canto suo non aveva tralasciato nessuna occasione per essere utile all'amico, prodigandogli generosamente consigli ed aiuti.

Già fino dal 1533 Clemente VII aveva richiamato a Roma il grande fiorentino, affidandogli l'incarico di dipingere nelle due vaste pareti estreme della cappella Sistina la *Caduta degli Angeli ribelli* e il *Giudizio finale.*

Nel 1535 il nuovo pontefice Paolo III aveva eletto Michelangelo a supremo architetto, scultore e pittore di Palazzo. L'affresco del *Giudizio finale* procedeva intanto fra mille fastidj di ogni sorta per il Buonarroti. Fra le

---

[1] Vedi Milanesi, *Les correspondants de Michel-Ange. Sebastiano del Piombo.* Paris, Librairie de l'Art, 1890.

varie cagioni di queste noie, non ultima l' inframettenza di Sebastiano. La cordialità delle relazioni fra i due artisti venne meno per sempre.

« Fu fra loro alquanto di sdegno, avendo persuaso Fra « Sebastiano al Papa che la facesse fare (cioè la pittura « del *Giudizio*) a Michelangiolo a olio, laddove esso non « voleva farla se non a fresco. Non dicendo dunque Miche- « langelo nè sì nè no, ed acconciandosi la faccia (della cap- « pella) a modo di Fra Sebastiano, si stette così Miche- « langiolo senza metter mano all'opera alcuni mesi; ma « essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non « voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era « arte da donna e da persone agiate ed infingarde, come « Fra Bastiano. E così gettata a terra l' incrostatura fatta « con ordine del frate, e fatto arricciare ogni cosa in modo « da poter lavorare a fresco, Michelangiolo mise mano « all'opera, non si scordando però l' ingiuria che gli pareva « avere ricevuta da Fra Sebastiano, col quale tenne odio « quasi fin alla morte di lui ».

Così Sebastiano veniva a perdere anche la preziosa amicizia del Buonarroti ed assisteva volontariamente e miseramente al tramonto di quella gloria che un tempo aveva brillato fulgidamente dinanzi a lui. Egli ormai sopravviveva a se stesso.

Ma un' ultima umiliazione era riserbata al nostro artista. Egli era stato incaricato di restaurare l' affresco della *Battaglia d'Ostia* di Raffaello danneggiato durante il sacco di Roma. Passeggiando un giorno dell'anno 1545 per le stanze vaticane insieme con Tiziano, questi, ignorando la parte avuta dal suo concittadino in quei restauri, domandò a Sebastiano chi era stato quell' audace igno-

rante che aveva avuto la presunzione di restaurare l'opera di sì grande maestro. Il Dolce, al quale dobbiamo questo piccante aneddoto, aggiunge che Sebastiano a quelle parole, diventò realmente di *piombo*, livido come quel metallo. [1]

Due anni dopo, la morte pose fine agli ozi del frate. Assalito da un'acutissima febbre, Sebastiano rese in pochi giorni l'anima a Dio. Morì il 21 di giugno del 1547 e fu sepolto con i dovuti onori nella chiesa di Santa Maria del Popolo. Il Vasari aggiunge che «non fece molta perdita « l'arte per la morte sua, perchè subito che fu vestito frate « del Piombo si potette egli annoverare fra i perduti ». [2]

---

[1] Dolce, *Dialogo*, pag. 9. Vedi anche *Lettere dell'Aretino a Tiziano*, in Bottari, Raccolta, 3, 136, e E. Müntz, *Une rivalité d'artistes au XVI siècle, Michel Ange et Raphaël à la Cour de Rome.* (*Gaz. de Beaux Arts*, vol. XXV, 2e per., pag. 398).

[2] Riguardo al testamento di Sebastiano, vedi le interessanti notizie pubblicate da Girolamo Amati, *Lettere romane di Momo*, Roma 1872, pag. 74 e seg., e da Fr. e Benv. Gasparoni nel giornale *Arti e lettere*, Roma 1865, pag. 161 e seg.

Dall'inventario fatto nella casa di Sebastiano, che era presso l'ospedale di San Giacomo, ci è dato di conoscere tutta la masserizia del pittore, fino al vino che teneva nella canova e gli arnesi della cucina. Fra gli altri oggetti stavano diversi quadri finiti e non finiti. « Doi quadri de papa Clemente, uno in preta finito solo et l'altro cum il Cardinal Trivultio in tavola non finito.

« Una scaleta da tener su li quadri da depingere con un « quadro ritrato de la signora Giulia Gonzaga in preda.

« Sei quadri de preta retrati de diverse persone cominciati « et non finiti.

« Doi quadri de tella uno grande di papa Clemente et l'altro « piccolo di Bartolomeo Valori.

« Un quadro con un San Michele depencto ».

Oltre a ciò, aggiunge l'Amati, furono rinvenute parecchie

*
* *

Il Vasari fu molto severo, e non a torto, nel giudicare l'arte ed il vivere degli ultimi anni di Sebastiano del Piombo. Infatti, come abbiamo visto, scarso è il numero delle produzioni dell'artista specialmente a datare dal tempo (1531) in cui egli fu nominato frate del Piombo, ed anche i pregi di esse sono in generale assai più scarsi di quelli che abbiamo cercato di porre in rilievo nelle opere della giovinezza, cioè degli anni che vanno dal 1510 al 1530. Questi venti anni, se non veramente d'intensa attività, data la lentezza abituale del frate, furono tuttavia fecondi di opere degne di essere annoverate fra le più nobili creazioni del Cinquecento italiano. Le opere del periodo raffaellesco specialmente, o per meglio dire di quegli anni nei quali la rivalità con l'Urbinate spronava potentemente il nostro artista, recano l'impronta oltre che di un fortissimo temperamento pittorico, di una altissima idealità di concezione. Noi abbiamo cercato di distinguere l'arte di Sebastiano da quella del suo grande rivale, con la quale è stata spesso confusa, ed abbiamo cercato di definire quali fossero le loro affinità, quali le

---

lastre di mischi, sopra dei quali, come sull'argento, sul rame ed altri metalli, Sebastiano aveva trovato un certo secreto per dipingere. Questo secreto, che è pure rivelato dall'inventario, non consisteva altro che in olio di ghiande spremute al torchio.

Furono trovati anche in una borsa centocinquantatre scudi d'oro, sette ducati, e tre giuli e mezzo d'argento: per la casa un sacco di farina, e quattro o cinque rugitelle di orzo, sette botti di vino, quattro vuote e tre piene, un cavallo di pel rosso nella stalla e nulla più.

divergenze che oggi l'analisi delle opere può porci in evidenza.

Giunti alla fine del nostro esame critico, noi vediamo più chiaramente che queste affinità, le quali hanno tratto per tanto tempo gli studiosi in inganno a tal segno da far confondere le produzioni di Sebastiano con quelle di Raffaello, come si è verificato per la Fornarina degli Uffizi, per il Ritratto di gentiluomo di Budapest, per il Violinista Sciarra, per il ritratto del Cardinale Carondelet, sono meno strette di quello che possono sembrare a prima vista. Sono più affinità formali che sostanziali; l'occhio un po' esperimentato ben presto si accorge che se Sebastiano del Piombo può spesso vincere Raffaello per un calore pittorico più lussureggiante, per una maggiore drammaticità di concezione, tuttavia il talento artistico del nostro pittore rimane sempre di qualche gradino inferiore a quello dell'Urbinate, sia per la impareggiabile attività produttrice di quest'ultimo, sia per il carattere intrinseco delle opere. Il talento dell'Urbinate fu assai più agile, e l'opera di lui è il prodotto elaboratissimo di un insieme di idee e di fatti assai più complesso di quello che si riflesse nell'arte del pacifico e gaudente frate del Piombo.

L'affinità fra i due artisti è sembrata generalmente più stretta di quello che è realmente, appunto perchè un tempo le opere dell'uno sono state confuse con quelle dell'altro. Ma oggi non è più così. Le opere autentiche di Raffaello hanno un sapore ben differente: tutto in esse è più segnato, più preciso, più scritto; le forme sono maggiormente accarezzate e curate nel disegno ed hanno sempre una determinatezza maggiore, una maggiore ac-

centuazione intellettuale, se non sempre pittorica. E quando a queste doti superiori dell'Urbinate si aggiunse la ricerca di un' emozione coloristica più intensa, si ebbe la creazione di uno dei più grandi capolavori della pittura italiana, il vero miracolo della Messa di Bolsena. Le influenze della pittura veneziana sono palesi in quest'opera dalla quale si sprigiona un fuoco coloristico raramente spiegato dall'Urbinate; e nell'arte di Sebastiano dobbiamo ricercarè non poche cause di questo fenomeno. Raffaello portava il naturalismo veneziano a correggersi verso la grazia. Così si veniva determinando quello scambio reciproco fra i due ingegni che per un certo momento sembrò dovesse confondere in una sola le nature dei due pittori. Ma ben presto i due talenti si differenziarono di nuovo per seguire due vie diverse.

Si può dire che nell'evoluzione artistica dei due artisti, nelle vie seguite rispettivamente dalle due personalità, vi fu ad un certo momento un punto di contatto. Esse si avvicinarono fortemente, si strinsero fra loro, si confusero quasi per un istante, ma tosto si allontanarono di nuovo l'una dall'altra per seguire il loro cammino fatale, secondo che portava l'innata differenza dei due ingegni e della loro educazione artistica.

Sarebbe inutile ricercare, in base ad apprezzamenti soggettivi, se per Sebastiano fu un male od un bene staccarsi dalle sue tradizioni e dalla via segnata dall'Urbinate per avviarsi su quella che dinanzi a lui veniva tracciando il genio del Buonarroti. Certamente la ricerca della forza tragica che si sprigiona dalle creazioni michelangiolesche nocque talvolta a Sebastiano che sacrificò a quella troppe delle sue qualità originarie. Ma l'accentuazione del carat-

tere nelle sue figure si fa più energica a scapito di certi elementi più piacevoli che egli aveva spiegato nei vaghi ritratti del periodo raffaellesco. Quei ritratti sono più equilibrati, più precisi, più seducenti in genere di quelli del periodo successivo; ma tuttavia Sebastiano, seguendo le orme del Buonarroti, seppe spesso, come nella *Pietà* di Viterbo, nella *Resurrezione di Lazzaro*, e nel *Ritratto di Andrea Doria*, elevarsi ad una grandiosità di concezione e ad una semplicità di espressione tale, quale forse non gli avrebbe mai permesso l'imitazione delle forme di Raffaello.

Purtroppo in molte altre opere, e specialmente in quelle degli ultimi tempi, lo sforzo per raggiungere questa grandiosità è mal celato dalla vuota monumentalità della forma. È nota la fatica e la lentezza con la quale Sebastiano conduceva a termine le sue opere. Negli ultimi anni, anni di profonda decadenza del suo spirito, egli lavora poco, e quel poco che fa lo fa con grande stento. E la fatica e lo stento si riflettono spesso nella pesantezza solenne delle sue figure. Tanto più che questa compostezza troppo pesante, questa serietà troppo solenne è in aperta condraddizione col carattere del pittore, che, secondo il Vasari, noi conosciamo come oltremodo faceto e burlevole. Essa è piuttosto il frutto di una concentrazione forzata dello spirito dell'artista sopra le inquietanti imagini del grande mondo michelangiolesco, imagini che non erano più consone alla sua fantasia, al suo carattere, al suo modo di vivere. Nelle opere degli ultimi tempi vi è addirittura un partito preso di forza e di grandiosità che non trova più corrispondenza adeguata nella elevatezza della concezione e nel vigore dell'esecuzione. Non pochi degli ultimi ritratti di Sebastiano sono contaminati da

una specie di enfasi e di ostentazione che finisce per generare stanchezza. Ma questo non ci deve fare dimenticare che negli anni del pieno vigore il nostro pittore era riuscito a penetrare veramente a fondo nei grandi segreti dell'arte michelangiolesca, più di qualsiasi altro dei moltissimi seguaci del grande fiorentino. Per questo a Sebastiano del Piombo spetta il primo posto, il posto d'onore in quella numerosa schiera. Egli visse per molto tempo della vita stessa del maestro e arrivò a rendersene l'interprete più fedele. Egli fu il volgarizzatore del linguaggio misterioso del Buonarroti, e portò nella cerchia umana le terribili idealità del genio.

Michelangelo non aveva voluto mai fare discendere le sue figure dal mondo degli Dei e degli Eroi, egli aveva creato dei tipi, dato vita ad esseri lontani da quelli della vita umana, e Sebastiano aveva ricondotto quei tipi e quegli esseri fra gli uomini. Ed è appunto per questa sua missione di volgarizzatore e di interprete, che Sebastiano non fu adatto a formare una vera e propria scuola.[1] Egli ebbe pochi scolari nello stretto senso della parola, poichè i seguaci suoi si confusero con quelli del Buonarroti. Certamente era più facile ai seguaci di Michelangelo avvicinarsi a Sebastiano che non a Mi-

---

[1] « Stettono con Sebastiano in diversi tempi molti giovani « per imparar l'arte, ma vi feciono poco profitto, perchè dal- « l'esempio di lui impararono poco altro che a vivere, eccetto « però Tommaso Laurati, siciliano, il quale, oltre a molte altre « cose, ha in Bologna con grazia condotto in un quadro una « molto bella *Venere ed Amore* che l'abbraccia e bacia; il qual « quadro è in casa Messer Francesco Bolognetti. Ha fatto pari- « menti un ritratto del Signor Bernardino Savelli, che è molto

chelangelo stesso, il quale aveva in arte una individualità così forte da non permettere imitatori, ma solo interpreti. E poichè l'uomo che traduceva in modo più intelligibile le idee del Buonarroti, colui che le volgarizzava, che le umanizzava, era appunto Sebastiano del Piombo, per ciò era naturale che molti degli scolari di Michelangelo, vedendo in Sebastiano l'intermediario migliore per arrivare al Maestro, abbiano cercato di avvicinarsi a lui. Così vediamo che molti dei seguaci di Michelangelo stanno più vicini a Sebastiano del Piombo che al Maestro stesso.

Non pochi dunque furono gli imitatori della maniera del nostro artista; ma possiamo forse dire per questo che l'arte di lui ha continuato a vivere e ad alimentare le scuole pittoriche delle età successive? No, senza dubbio. Fra i seguaci di Sebastiano, oltre a Tommaso Laurati ricordato dal Vasari, possiamo nominare Marcello Venusti e Francesco Salviati. Ma più che un' imitazione dell'arte di Sebastiano, la produzione di questi artisti, e quella di non pochi altri, fra i quali basti ricordare Daniele da Volterra, deve essere considerata come parallela a quella del nostro pittore.[1]

« lodato, ed alcune altre opere delle quali non accade far men« zione ». Vasari, V, 585.

[1] Per questa ragione noi ci proponiamo di trattare a parte, singolarmente, di ciascuno di questi artisti, in una serie di monografie sui pittori michelangioleschi che dovrà servire di complemento alla presente dedicata al maggiore di essi.

APPENDICE

Capitolo I.

Disegni di Sebastiano del Piombo.

Scarso è il numero dei disegni che gli studiosi hanno registrato fino ad oggi sotto il nome di Sebastiano del Piombo. La maggior parte dei disegni del nostro artista sono andati per lungo tempo confusi e dispersi nella grande massa di quelli dovuti ai numerosi scolari e seguaci di Michelangelo. Le collezioni italiane e straniere sono ricche di disegni michelangioleschi, nell'esame dei quali lo studioso si perde come in un labirinto inestricabile. Oggi, fortunatamente, la critica ha fatto dei buoni passi, ed ha distinto in parte ciò che spetta al maestro da ciò che spetta ai seguaci. Ma i disegni che vanno ancora sotto il nome di Michelangelo sono ben lontani dall'essere tutti autentici.

Giustamente osserva il Berenson che se la maggior parte delle più famose imitazioni di Michelangelo sono dovute agli artisti fiorentini, le più famose di tutte (tanto famose che alcune di esse fino ad ora non sono state mai supposte esser altro che le più grandi e le maggiori di Michelangelo) sono dovute ad un veneziano. E questo veneziano è Sebastiano del Piombo.

Questo fatto, se da un lato serve a provarci la grande importanza che hanno i disegni nella produzione del

nostro artista, dall'altro ci mostra tuttavia quanto difficile e pericoloso sia l'approfondirsi nell'esame di quelli e il cercare di classificarli per trarne delle conclusioni sicure.

Il metodo cronologico, buono per le opere, non è applicabile a rigore per lo studio dei disegni, in cui bisogna proseguire sistematicamente passando dai certi agli incerti. Ma poichè anche l'applicazione di questo metodo nella esplicazione della materia potrebbe generare confusione, abbiamo creduto più opportuno, per facilitare le ricerche degli studiosi, di dare l'indice per località, prendendo dapprima in esame i disegni delle collezioni italiane, a quindi quelli delle raccolte straniere.

Guidati dal concetto che lo studio dei disegni deve, nella trattazione di una monografia, elevarsi ad una importanza pari a quella delle opere, sia per l'interesse speciale che hanno i disegni per sè stessi come espressione immediata del pensiero dell'artista, sia per la luce che essi vengono a gettare spesso sulle opere maggiori, noi abbiamo cercato di approfondire questo esame studiando sistematicamente le principali di quelle raccolte e rivedendo attentamente i disegni di Sebastiano del Piombo già esaminati precedentemente dal Morelli, dal Berenson, dal Colvin, dal Wickhoff.

Noi dobbiamo lo studio più completo sui disegni del nostro artista a B. Berenson,[1] il quale seguendo il metodo sopradetto, partendo cioè dall'esame dei disegni sicuramente autentici, è arrivato a delle conclusioni molto importanti, dalle quali tuttavia ci permettiamo talvolta di dissentire.

Noi non possediamo quasi niente del primo periodo veneziano. La maggior parte dei disegni di Sebastiano del Piombo appartengono al primo periodo michelangio-

---

[1] B. Berenson. *The Drawings of the florentine painters,* Londra 1903.

lesco, al periodo cioè delle grandi composizioni religiose eseguite dal nostro artista sotto la scorta di Michelangelo, prima che egli si desse quasi completamente al ritratto.

È noto come nel disegno insistesse sopra ogni cosa il Buonarroti quando voleva fare di Sebastiano lo strumento più potente per combattere la grande rivalità dell' Urbinate. « Destatosi dunque l'animo di Michelagnolo verso Sebastiano, perchè molto gli piaceva il colorito e la grazia di lui, lo prese in protezione; pensando che se egli usasse l'aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, battere coloro che avevano siffatta openione, ed egli, sotto ombra di terzo giudicare quale di loro fusse meglio ». Il Vasari aggiunge che Michelangelo fornì spesso disegni all'amico, e le asserzioni del Vasari sono talvolta confermate dalle lettere scambiate fra Sebastiano e il Buonarroti. Negli affreschi di San Pietro in Montorio, nella *Pietà* di Viterbo, nella *Resurrezione di Lazzaro*, nella *Natività* di Santa Maria del Popolo non fu certamente del tutto estranea l'opera del grande fiorentino. Ma non per questo dobbiamo togliere a Sebastiano il merito dell'esecuzione delle sue opere, e credere che per ognuna di esse Michelangelo abbia eseguito il disegno. Sebastiano aveva della fantasia, dell'ingegno, e poteva lavorare da solo. Non era un *pover'uomo* di cui Michelangelo *aveva compassione*, come dice il Vasari per Giuliano Bugiardini, a proposito del disegno che il Buonarroti favorì a questo artista per il *Martirio di Santa Caterina* in Santa Maria Novella: « *avendo compassione di quel pover'uomo* ».

Sebastiano era bensì un uomo di volontà alquanto fiacca e la composizione gli costava fatica; per questo egli ritornava sempre al suo genere preferito, al ritratto, nel quale veramente egli seppe spesso elevarsi ad altezze raramente raggiunte nelle sue composizioni religiose. E nei ritratti di Sebastiano la mano di Michelangelo dovette rimanere completamente estranea.

I disegni per la *Resurrezione di Lazzaro* esistenti nel British Museum sono certamente fra i più importanti ed i più sicuramente autentici, e giustamente hanno servito come punto di partenza al Berenson per l'identificazione di altri disegni. Da questi schizzi, quanto da altri che si possono ritenere indubbiamente come opera di Sebastiano, principalmente da quello della *Visitazione* del Louvre (fig. 34) noi possiamo renderci conto delle qualità caratteristiche dell'artista come disegnatore. Definire queste caratteristiche non è certo impresa facile. In genere noi possiamo dire che la maniera di disegnare di Sebastiano del Piombo si differenzia da quella di Michelangelo per una ricerca più pittorica dell'insieme. Indipendentemente da tutte le altre qualità superiori del Buonarroti dal punto di vista della concezione e del sentimento e della forma, questa caratteristica è sempre palese. I disegni di Michelangelo hanno sempre una maggiore plasticità scultoria. Si ricordi quello che il grande fiorentino scriveva a Benedetto Varchi: « Io dico che la pittura mi pare tanto più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo ». [1]

Sebastiano ebbe invece un talento più pittorico nello stretto senso della parola, benchè di gran lunga inferiore a quello del suo maestro.

Michelangelo aveva disegnato moltissimo nella sua giovinezza, e fino agli ultimi anni della sua vita non venne mai meno in lui la ricerca continua di ogni più riposto segreto della forma. Egli si serviva della penna e della matita come di un mezzo naturale per soddisfare questa sete di ricerca, per estrinsecare i grandi moti della sua anima. Sebastiano del Piombo, invece, disegnava poco. Una pratica più consumata, un'attività più perseverante avrebbe portato certamente il nostro artista ad un'affermazione più vigorosa e più costante delle grandi

[1] *Raccolta di lettere sulla pittura*, 1822, tomo I, p. 9.

qualità che egli seppe spesso rivelare nelle sue opere e nei suoi disegni. Poichè taluni di questi sono veramente degni di stare all'altezza delle più potenti creazioni del Buonarroti. I numerosi disegni eseguiti forse per la *Pietà* di Don Ferrante Gonzaga, fra i quali noi facciamo rientrare anche il *Cristo* del Louvre, attribuito per tanto tempo a Michelangelo, ce ne dànno la prova più evidente.

In quanto alle caratteristiche formali che ci hanno indotto a differenziare questi ed altri disegni da quelli di Michelangelo e ad attribuirli a Sebastiano del Piombo, noi verremo determinandole man mano che ce ne verrà offerta l'occasione nell'esame particolare dei disegni stessi.

Firenze. *Uffizi.* — Vari sono i disegni attribuiti dall'inventario a Sebastiano del Piombo. Alcuni di questi sono attualmente esposti nelle sale della Galleria, altri no.

Disegni esposti: cornice 328, n. 1787-F. Testa di frate, a lapis, e uno studio di mano. La testa del frate è vista di faccia, inclinata a destra, cogli occhi rivolti in basso. Non la credo di Sebastiano, ma piuttosto di un seicentista.

Cornice 328, n. 1790. Testa muliebre. Tolto recentemente a Sebastiano del Piombo da N. Ferri, il quale lo crede di scuola Toscana. Forse autentico, del primo periodo romano. Matita rossa, molto accurato.

Cornice 329, n. 610. Madonna seduta col Bambino ed un piccolo angiolo ai piedi; a matita nera, non autentico (Venusti?)

Disegni in cartelle: attribuiti a Sebastiano:

Categoria figura: n. 1788. Testa virile, barbata, a matita rossa e nera. Non è di Sebastiano.

n. 1789. Testa virile, barbata. Con fascia intorno ai capelli come un sacerdote pagano. Non è di Sebastiano. Un seicentista, vicino al Cav. d'Arpino.

n. 1791. Martirio di Sant'Agata. Copia del quadro di Pitti, su carta gialla a lapis, lumeggiato con biacca, a tratti, contornato a penna, in parte. Molto duro ed incerto. Vedi special-

Fot. Anderson

Fig. 67 — Sebastiano del Piombo:
Studio per una Madonna col Bambino
Venezia, R. Accademia.

Fig. 68 — Copia da Sebastiano del Piombo: Madonna col Bambino
Parigi, Louvre.

mente la mano destra del carnefice di sinistra. Non segno spontaneo, ma di imitazione (Il Lafenestre lo dice autentico e bello!).

n. 1792. Testa di Cristo, a carbone, su carta bianca. Fiacca, incerta di disegno. È quello creduto autentico dal Berenson. Io non lo credo. Forse è un maestro fiorentino del secolo XVI.

n. 222 (a. 0.12; l. 0.29). Disegno a matita rossa del Cristo per la *Pietà* di Viterbo. Lo credo autentico. (Il Berenson non lo crede). Il segno è sicuro, franco, e nello stesso tempo molto accurato. Le ombreggiature a sottili tratti di matita rossa, il modellato finissimo, ma nello stesso tempo largo e robusto. Pare un disegno definitivo, studio dal vero del quale l'A. si è servito per l'esecuzione del quadro. Non primo abbozzo. La testa specialmente è bellissima. Pollice e indice del piede destro fortemente staccati; caratteristica di Sebastiano (Fot. Philpot).

n. 13853. Disegno a sepia lumeggiato a tratti di biacca. Flagellazione di San Pietro in Montorio. Copia dura, rigida e debole di disegno in alcune parti. Vedi lo scorcio della gamba e del braccio destro.

Altri due disegni, un tempo attribuiti a Sebastiano, n. 223, n. 224, sono stati tolti a lui.

Id. *Galleria Buonarroti.* — Disegno autentico di Michelangelo, per la *Flagellazione* di Sebastiano (sconosciuto come tale). Vedi a proposito di San Pietro in Montorio (pag. 164).

Roma. *Galleria Corsini.* — Disegno a matita nera su carta grigia, per il Cristo alla Colonna di S. Pietro in Montorio. Varianti. Il Berenson non lo ricorda. Lo credo autentico (vedi pag. 165). Per essere di Michelangelo, come hanno voluto alcuni, è troppo debole. È l'esagerazione della maniera michelangiolesca.

Venezia. *Accademia.* — Madonna col Bambino (fig. 67), a tergo una testa. Il Berenson giustamente dice questa figura ispirata dalle Sibille della Sistina; la crede databile dal 1513-14. A me sembra posteriore, già molto influenzata da Michelangiolo. Di questo bel disegno esistono due copie, una al Louvre (fig. 68), l'altra a Oxford. (Univ. Gall.).

Parigi. *Louvre.* — *Disegni esposti* (vedi M. Reiset, *Dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés, etc.* Partie I, Paris, 1887):

n. 235. Studio per la Visitazione (vedi pag. 183, fig. 34). Creduto dal Reiset studio per la Visitazione del Louvre. Ma non

Fig. 69 — Sebastiano del Piombo:
Studio per una Madonna col Bambino
Parigi, Louvre.

è per questa, bensì per la Visitazione di Santa Maria della Pace, un frammento della quale appartiene ora al Duca di Northumberland a Alnwich (vedi Berenson, n. 2497).

Matita nera, su carta grigia verdastra (Fot. Braun, Louvre, 424).

n. 112 (la cornice contiene due disegni):

1° Figura di donna che tiene un bambino tra le ginocchia. La donna è seduta di tre quarti a sinistra. Forte torsione del corpo, michelangiolesca. Eseguito alla sanguigna, molto leggiero (a. 0,190; l. 0,105) (fig. 69).

Dal Reiset è attribuito a Michelangelo; dal Berenson, con ragione, a Sebastiano, anteriore al 1524. Io lo credo posteriore.

2° L'altro disegno contenuto in questa cornice, *Cristo che esce dal Sepolcro,* attribuito pure a M. A. dal Reiset, è, probabilmente, di M. Venusti.

n. 113. Studio per una figura di donna seduta, colle gambe di tre quarti a sinistra, e colla parte superiore del corpo fortemente ritorta, di profilo, pure a sinistra. È in atto di prendere sulle braccia un bambino, che è leggermente accennato nel fondo a sinistra. Nel fondo a destra, pure molto leggermente, è accennata un'altra figura di donna (fig. 70).

Alla sanguigna (a. 0,290, l. 0,210), attribuito dal Reiset a Michelangelo, dal Berenson (n. 2495), giustamente, a Sebastiano. Però non credo, come il Berenson, studio per Madonna, bensì studio preparatorio, non messo in pratica, per qualche figura della Natività della Vergine in Santa Maria del Popolo. Sebbene nel quadro non si trovi la corrispondente figura, pure alcune delle figure ci richiamano a quella del disegno (Fot. Braun, Louvre, 52).

A tergo di questo disegno: schizzo per una Santa Famiglia, la Vergine, Gesù Bambino, San Giuseppe e San Giovannino. Alla sanguigna.

Il Berenson la chiama molto raffaellesca. La crede però di Sebastiano. Il Reiset la crede di Michelangelo. Esso è della stessa mano del disegno del retto. Ed ha pure grandi analogie col disegno n. 115, che è una copia del disegno di Sebastiano esistente all'Accademia di Venezia.

Le mani dalle dita estremamente lunghe, e l'indice ripiegato in modo caratteristico all'ultima falange, come si trova nel n. 115.

Più che raffaellesco ha carattere michelangiolesco. La Ver-

Fot. Giraudon

Fig. 70 — Sebastiano del Piombo: Studio per una Natività (?)
Parigi, Louvre.

gine tiene il Bambino in collo, è seduta di faccia, ma si rivolge con torsione assai forte, verso sinistra, ed abbassa la testa verso il piccolo San Giovanni che si avanza in atteggiamento vivace come per scherzare col divino Bambino.

Dietro, a destra, San Giuseppe colla testa appoggiata alla mano. Tutto il disegno è tratteggiato molto leggermente. Molto movimento nelle figure. Credo dello stesso periodo del disegno del retto e del n. 112.

Fare simile anche al disegno della Visitazione. Anche qui è caratteristica la maniera di tracciare i contorni ripetutamente, e di seguire l'andamento delle linee di contorno nelle ombre del fondo.

n. 121. La Vergine seduta, vista di faccia, tiene sulle braccia Gesù Bambino dormiente. Leggero e rapido schizzo alla sanguigna, attribuito dal Reiset a Michelangelo, dal Berenson, giustamente, a Sebastiano. Il Berenson lo dice fatto, come molti altri sotto l'ispirazione delle figure delle lunette della volta della Sistina; cfr. altri disegni di questa collezione, n. 2495), a. 0,17; l. 0,11 (Fot. Braun, Louvre, 56).

n. 125. Studio per un Cristo morto attribuito dal Reiset a Michelangelo ed un tempo anche dal Berenson (vedi pag. 280, fig. 63).

Il Cristo è seduto; il torso è visto di faccia, ed è eseguito con grande cura. La testa, meno eseguita, è reclinata sulla spalla destra e pende alquanto all'indietro, di modo che apparisce un po' di scorcio. Le gambe sono vedute di profilo a destra, e sono appena accennate. Accanto a questo studio, sullo stesso foglio, due studi per un braccio. A matita nera (a. 0,255, l. 0,320).

Questo studio è strettamente collegato con altri che appartengono indubbiamente a Sebastiano, e specialmente colla bellissima *Pietà* del British Museum che è attribuita a Sebastiano dal Berenson stesso. Invece io credo che siano ambedue di Sebastiano. Molto forti però, tali da giustificare l'attribuzione a Michelangelo. Ma osservando le gambe del Cristo nel disegno del Louvre, alcune deficienze nel torso, specialmente nelle spalle e quella maniera di eseguire accuratamente una parte, trascurando le altre, maniera non propria di Michelangelo che portava innanzi tutto il suo lavoro contemporaneamente, colla stessa forza, collo stesso grado di esecuzione, credo che sia da attribuirsi a Sebastiano anche questo disegno. Vi è una ricerca pittorica, tanto

nel Cristo del Louvre, quanto nella *Pietà* del British Museum, quale non ritroviamo mai nei disegni di Michelangelo, sempre più semplici, più forti, più scultorî.

Sono due disegni legati strettamente fra loro, e forse studi preparatorî per una stessa opera, cioè per la *Pietà* di don Ferrante Gonzaga. Ispirati senza dubbio ad opere di Michelangelo e specialmente alla *Pietà* di San Pietro in Roma.

Vedi specialmente gli studi per il braccio che sono accanto al Cristo morto, e cfr. col braccio del Cristo nella *Pietà* del British Museum. Assolutamente lo stesso fare e quasi la stessa posa. Uno dei bracci a parte del disegno del Louvre è simile a quello del Cristo nel British Museum.

Non si può dare a Sebastiano l'uno senza dargli anche l'altro.

La maniera di disegnare è simile anche al disegno della Madonna col Bambino dell'Accademia di Venezia, ed ai precedenti citati del Louvre stesso. Vedi il modo di tracciare i contorni ripetutamente, le mani piuttosto piccole, caratteristica di Sebastiano nel suo primo periodo romano, michelangiolesco (cfr. quadri di Viterbo e di Pietroburgo) l'indice della mano lungo e ripiegato a squadra (vedi Venezia, Louvre, disegni). Sopratutto le gambe del Cristo sono debolissime di esecuzione, per potere essere attribuite a Michelangelo.

Id. *Disegni non esposti.* — n. 5052. La Vergine con Gesù Bambino sulle ginocchia, San Giovannino in basso, e indietro, a destra, S. Anna; a sinistra S. Giuseppe. La Vergine è veduta quasi di faccia, ma col corpo girato verso sinistra, tiene il bambino sulle ginocchia, e posa la mano sinistra sulla spalla del San Giovannino che sta in piedi accanto a lei. San Giuseppe è alla sinistra, Sant'Anna dietro di lei.

A matita nera e bleu, su carta grigia, a. 0,210—l. 0,147.

Questo disegno è molto vicino a Sebastiano e si può dire senz'altro di lui. Ricorda altresì la composizione del Museo del Prado attribuita a Fr. Salviati. Qui però vi è una maggiore calma, un fare più largo, più semplice.

Molti altri disegni non esposti, vengono attribuiti a Sebastiano. Ma per la maggior parte non sono che copie, e talune anche molte tarde.

Nelle cartelle seguono i numeri; n. 5053. Testa di Cristo

vista di $^3/_4$, girata verso sinistra. Matita nera e bianca, a. 0,220— l. 0,170. Collez. Jabach.

Questo Cristo è derivato dalle molteplici composizioni di Sebastiano, delle quali il prototipo può essere considerato il Cristo che porta la croce del Museo del Prado.

Nel disegno si intravede anche un pezzo della croce. È duro, forzato, dagli occhi esageratamente segnati in nero, di modo che le orbite sembrano quasi vuote. Ha sofferto molto; non permette un giudizio sicuro.

Verso: Il Padre eterno a braccia aperte, in atto di dividere la luce dalle tenebre. Questo più probabilmente autentico. A matita nera.

n. 5054. La Vergine, Gesù Bambino, Santa Lucia e Santo Stefano. La Vergine, vista di profilo è seduta nel centro, col bambino sulle ginocchia. Santa Lucia a destra, tiene un piatto, e su questo gli occhi. Santo Stefano è in piedi a sinistra, a mani giunte, rivolto di profilo verso la Vergine. Mezze figure, eccettuata la Vergine che si vede fino sotto al ginocchio perchè seduta più in alto.

A matita nera e sepia su carta grigia, acquarellato in bianco, a. 0,177 — l. 0,258. Si avvicina piuttosto al Salviati. La figura della Vergine è michelangiolesca nella forte torsione del corpo. La stessa caratteristica anche nel bambino. Ma non vi è il segno di Sebastiano che è piuttosto calmo, preciso, ed un po' pesante.

n. 5055. Studi diversi per una figura di Cristo in croce. In alto, studio della parte superiore del torso e delle braccia. Un poco al disotto studio della figura intera. A destra, parte inferiore del corpo, dalle anche in giù. A sinistra, tutto il torso, colla testa, senza braccia, tagliato poco al disotto dei ginocchi. In basso, ancora la parte centrale del torso.

A matita nera su carta grigia verdastra, leggermente lumeggiato a matita bianca. a. 0,406 — l. 0,268. (Un tempo era esposto V. Catalogo Reiset n. 236).

Non mi sembra di Sebastiano. Il segno è molto incerto, poco sapiente il disegno dai contorni indecisi. Mancanza assoluta di visione sintetica, di sommarietà nella linea, qualità che non manca mai in Sebastiano. Sproporzioni fra le varie parti del corpo nella figura centrale del Cristo. Testa e braccia piccole, gambe enormi. Artista assai inferiore al nostro.

n. 5056. Ritratto di donna, vista fino a metà corpo, quasi di faccia, un po' inclinata in avanti. Il braccio destro è alzato, e l'artista ne ha studiato la manica in proporzioni assai più grandi del resto della figura. A matita nera e bleu, su carta grigia, a. 0,135 — l. 0,136.

Da escludersi assolutamente il nome di Sebastiano. Forse è un veneziano tardo.

n. 5057. Figura di Cristo, visto fino ai ginocchi. La mano destra alzata come in atto di mostrare il cielo; la mano sinistra stringe un rotulo, in parte spiegato, e posa sopra un globo, sul quale si appunta l'indice della mano stessa.

A matita nera, acquarellato in bianco su carta grigia bleuastra, a. 0.280 — l. 0,222.

Non può essere di Sebastiano. È timido, stentato. Evidentemente una copia.

n. 5058. Gesù alla colonna, battuto da due manigoldi. Piccolo disegno a penna, bucherellato per spolvero, a. 0,228 — l. 0,222.

È strano ed interessante perchè la composizione differisce da tutte le altre di Sebastiano sullo stesso oggetto, mentre porta evidenti traccie di derivazione da Sebastiano ed anzi elementi di Sebastiano stesso, come nella figura del Cristo che è quasi uguale a quella di San Pietro in Montorio, solo girata in senso inverso.

La composizione di Sebastiano a San Pietro in Montorio fu molto copiata, quasi come modello classico di perfezione. Se ne trovano ripetizioni e derivazioni in moltissime collezioni di Europa. In questo disegno del Louvre, i manigoldi sono due, quello di sinistra visto di torso, l'altro di faccia, in parte nascosto dalla colonna. Assai differenti da quelli di San Pietro in Montorio.

Deriva certo da Sebastiano, sebbene non si possa dire di sua mano. Non vi è segno spontaneo. Evidentemente una copia, buona copia, di un cinquecentista. (Cfr. la *Flagellazione* del Museo di Viterbo).

n. 5059. Gesù alla colonna. A matita nera su carta giallina, a. 0,277 — l. 0,127.

È la figura del Cristo per la composizione di S. Pietro in Montorio. Copia assai timida ed incerta al pari del n. 5060.

n. 5060. La stessa figura del precedente, eseguita alla sanguigna su carta giallognola, con leggere luci in bianco, a. 0,430 — l. 0,263.

È una copia eseguita accuratamente, ma senza nessuna disinvoltura e spigliatezza, da qualche giovane artista, per studio, senza carattere, senza nessuna impronta personale. Scorcio del braccio destro non bene riuscito. Questo braccio costituiva la grande difficoltà contro la quale urtavano tutti gli imitatori e copisti.

n. 5061. Il Cristo morto, lungo disteso. A matita nera su carta grigia, a. 0,098 — 0,266. (Prov. dalla collezione Baldinucci). È una copia della figura del quadro di Viterbo, di cui il disegno originale è quello esistente agli Uffizi.

Cfr. la profonda differenza fra questo e quel disegno che reca tutta l'impronta di Sebastiano nel segno spontaneo, simile a quello di altri disegni originali a sanguigna del Louvre stesso.

Qui invece il segno è timido, scorretto, duro, rigido. Durezze specialmente nella barba, nei capelli. La fisonomia del Cristo non ha niente della calma solenne del quadro di Viterbo e del disegno degli Uffizi.

n. 5063. Ritratto di Papa Clemente VII. Seduto sopra una sedia a gambe incrociate, girato verso destra, di tre quarti, la testa quasi di profilo, colle braccia appoggiate sulla sedia.

A matita nera su carta grigia cerulea, lumeggiato a gessetto bianco ed in parte acquarellato a sepia, 0,337 — 0,233. Copia.

n. 708. Figura di donna seduta che guarda a sinistra. Nuda la parte superiore del corpo; un drappo sulle ginocchia; sanguigna, a. 0,262 — l. 0,130.

Sembra uno studio per una Sibilla. Attribuito nell'inventario a Michelangelo. Dal Berenson (n. 2498) a Sebastiano, giustamente. Il segno imita quello di Michelangelo, senza però averne la robustezza. Il tratteggiare parallelo nelle ombre, un po' incerto segna masse un po' molli, che mancano della rotondità, del modellato plastico, scultorio di M. A. — Posa michelangiolesca.

Cfr. Profeta e Sibilla, San Pietro in Montorio. Il Berenson la crede forse anteriore al 1514 (?).

n. 840. Cristo che porta la Croce. A matita nera su carta bianco-grigia. 0, 345 $\times$ 0,240 — (qualificato copia da M. A.).

La figura del Cristo è rappresentata intera; volta a destra, in

atto di sostenere pesantemente la croce. Motivo prediletto di Sebastiano. Studio forse per uno dei suoi quadri sullo stesso soggetto.

Il segno mi pare quello di Sebastiano. Forte ed accurato. Esecuzione molto finita, studio definitivo. Robustissimo. Sotto la veste si disegna quasi esageratamente il corpo del Cristo. Vedi specialmente il braccio col gomito fortemente pronunziato nonostante che il panneggiamento sia un po' grave, pesante, come spesso in Sebastiano.

Le incertezze, i pentimenti che appariscono in alcune parti, non finite perfettamente, il segno robusto, le masse di ombre forti, le forme scultorie, dànno a questo disegno tutti i caratteri dell'autenticità. (Cfr. con altri disegni pubblicati dal Berenson). Nobile testa, grandiosa, dal naso regolare, quasi rettilineo, come usa Sebastiano. Ciocche di capelli cadenti lungo la croce e lungo le spalle. Importantissimo. Non conosco composizione di Sebastiano in rapporto diretto con questo disegno, ma molte gli stanno vicino.

Negli inventari dei disegni del Louvre sotto il nome di Sebastiano del Piombo appariscono questi altri disegni che non ho trovato nelle cartelle: n. 5062. Ritratto di un papa, circondato da dotti. È seduto al centro, rivolto verso la destra, quasi di faccia, la mano destra sopra un libro, il braccio sinistro in avanti. Lapis nero, 0,322 — 0,377.

n. 5050. La nascita della Vergine. Sul primo piano molte donne sedute e inginocchiate, si affollano intorno alla neonata. Nel secondo piano a sinistra S. Anna sdraiata tende la mano a delle amiche che vengono a felicitarsi. A destra altre donne occupate nella cura della casa. Il Padre Eterno in gloria occupa la parte superiore della composizione. — A matita nera, largamente lumeggiato in bianco su carta grigia, 0,770 — 0,550. — Di questo disegno non parla neanche il Berenson.

Parimente non ho trovato, nonostante accurate indagini, lo studio per Madonna col bambino di cui parla il Berenson, n. 2499, il quale lo dice esistente originariamente nella collezione Gatteaux. Il Berenson stesso però avverte di non essere sicuro se questo disegno è attualmente al Louvre; come motivo e come stile sta fra il disegno di Heseltine e la Santa Famiglia di Napoli, prima del 1525. Fotografia Braun, Beaux Arts, 210.

Chantilly. *Musée Condé.* — Testa di Cristo a lapis nero e matita rossa. Bella ed autentica. Vista di $^3/_4$ a destra, inclinata fortemente dalla stessa parte, capelli prolissi e barba. Bocca semi aperta con espressione di dolore. È uno studio per una delle composizioni del Cristo che porta la croce. Fattura spigliata, disinvolta; grande al vero.

Parigi. *Coll. Leon Bonnat.* — Studio per un Adamo ed Eva — Sanguigna — Fotografia Braun, Beaux Arts, 64. v. Berenson n. 2500.

Lilla. *Musée Vicar.* — Parte superiore di una figura di fauno che tiene in mano una siringa, visto di profilo a destra. Penna e inchiostro, su carta bianca a. 0,128 — l. 0,130 (fig. 13).

Attribuito a Tiziano nel Catalogo. Ora generalmente riconosciuto come opera di Sebastiano, come uno studio per il Polifemo della Farnesina, dipinto non dopo il 1512. L'attribuzione a Sebastiano fu data per primo dal Morelli. Il Berenson l'accetta (n. 2481).

Tiene colla destra la siringa di canne e la porta verso il petto. Ha il braccio sinistro ripiegato ed appoggia il mento alla mano sinistra, in atteggiamento malinconico, guardando mestamente in lontananza.

Il tratto della penna è piuttosto forte. Il fare è ancora tutto veneziano — Primo periodo romano. (Fotografia Braun, Lilla 39).

Londra. *British Museum.* — n. 1896, 7, 10, 1. Studio per una pietà. È il bellissimo disegno riprodotto dal Berenson, tav. CXLVII (n. 2486.).

Acquistato parecchi anni fa alla vendita Warwich. A matita nera, a. 0,28 — l. 0,27.

Indubbiamente di Sebastiano. Uno dei suoi più bei disegni. Un tempo attribuito a Michelangelo. Vi sono però alcune incertezze, durezze inammissibili in Michelangelo. Certo della stessa mano del Cristo morto del Louvre. Strette analogie anche con la Pietà, alla sanguigna, dell'Università di Oxford (riprodotta dal Colvin, II, 13).

A tergo di questo disegno del Br. Mus. è uno studio di una figura maschile nuda, a matita rossa, molto forte. Esso ci dà un bellissimo esempio, e sicuro, del modo di disegnare di Sebastiano, alla sanguigna. Lo stesso sistema di tratteggiare, come nei vari disegni del Louvre, con pentimenti molto evidenti nei contorni.

Il fare di Michelangelo, ma più timido. Questo disegno serve altresì a comprovare l'autenticità della Pietà di Oxford, sopracitata, riprodotta dal Colvin. Rappresenta una figura di uomo barbato, visto di tre quarti a destra, nudo, con le braccia legate dietro la schiena, la testa abbassata sul petto. Sembra ispirato dalle figure degli schiavi di Michelangelo. (Al pari del precedente era attribuito a Michelangelo).

n. 1900, 6, 11, 1. Studio di una Madonna per Annunciazione; attribuito a Michelangelo (v. Berenson, 1519). A me sembra di mano di Sebastiano per le molte analogie con la Pietà sovraricordata, e cogli altri disegni che il Berenson stesso attribuisce a Sebastiano. Il Berenson la dice fatta da Michelangelo per l'Annunciazione che M. Venusti dipinse al Laterano. Debole, per essere di Michelangelo. Stessi caratteri della Pietà del British Museum e del Cristo morto del Louvre.

n. 1860, 7, 14, 1. Disegno per la Resurrezione di Lazzaro. In questo disegno Lazzaro esce dal sepolcro, aiutato da due uomini che lo liberano dalle fasce nelle quali era avvolto. Differisce dalla figura del quadro in quanto che ha la destra stesa (verso il Redentore), e la testa, non coperta dal panno, è portata meno in avanti. Inoltre, il corpo apparisce quasi completamente nudo, e non ha fascie sul ventre. Solo si intravede una fascia alla gamba destra e intorno al braccio sinistro portato indietro. Due figure stanno accanto a Lazzaro, queste come nel quadro. La figura dietro è appena accennata, ma quella inginocchiata a destra è come quella adottata definitivamente, mentre nel disegno seguente, dove la figura di Lazzaro è come nel quadro, questa figura a destra è variata, ed apparisce solo da mezzo busto in su, perchè resta dietro la cassa. Mentre per la figura di Lazzaro, Sebastiano si è attenuto alla posa del disegno n. 2, per quella dell'uomo a destra, in basso, si è attenuto al n. 1. La figura indietro è presso a poco nella stessa azione in ambedue i disegni. Anche la posizione delle gambe di Lazzaro è quasi la stessa.

I contorni sono fortemente segnati con una linea decisa, ed assai grossa, tracciata dopo le incertezze dei primi contorni, i quali per altro sussistono. Le ombre regolarmente condotte a tratti paralleli inclinati da destra a sinistra.

Stile eminentemente michelangelesco. Certo assai posteriore

alla Pietà di Viterbo e quindi al relativo disegno degli Uffizi. Matita rossa, a. 0,25; l. 0,18.

n. 1860, 7, 14, 2. Altro disegno per la Resurrezione di Lazzaro. In basso studi di piedi. Il Berenson (n. 2483) lo dice primo disegno. Io lo credo posteriore al precedente, perchè più accurato e perchè più vicino alla figura del quadro. A matita rossa, a. 0,25, — l. 0,11 1/2. Fot. Braun., Br. Mus. 7.

Ambedue i disegni sono alla sanguigna e li credo un caposaldo per giudicare della maniera di Sebastiano. Autenticità indubbia. Ed in base a questi credo che si possa attribuire a Sebastiano la Santa Famiglia di Oxford, pubblicata dal Colvin.

Eseguiti ambedue con segno rapido, sicuro, e tratteggiar parallelo delle ombre. Lo studio del modellato del corpo di Lazzaro, nel disegno n. 2, è molto più accurato e più eseguito che nelle rimanenti parti del disegno stesso e di quello dell'altro disegno.

n. 1860, 6, 16, 1. Figura della Vergine seduta che guarda in basso verso Gesù Bambino e San Giovannino che giuocano.

A matita nera, a. 0,31 — l. 0,20.

Riprodotto dal Berenson (Pl. CXLIX) il quale assegna come data probabile 1515-1518.

Mi pare evidentemente di Sebastiano. Esso pure ci richiama alla questione suaccennata, poichè appartiene alla stessa mano del Cristo morto del Louvre, e della bella Pietà del Br. Museum stesso.

Anche il disegno della Vergine di Windsor (riprodotta dal Berenson Pl. CXLVIII) è certamente della stessa mano. Cfr. specialmente i piedi della Vergine. Fare assolutamente michelangiolesco, ma più debole di Michelangelo.

n. 1860, 6, 16, 3. Studio per una crocifissione, (v. Berenson, n. 2480, il quale lo dà a Sebastiano). Cfr. schizzi per il Giudizio finale in casa Buonarroti.

A matita rossa, a. 0,39 — l. 0,27 1/2.

Bellissimo disegno, degno di Michelangelo al quale credo debba attribuirsi.

Id. *Collez Malcolm.*[1] — n. 1895, 9, 15, 500. Disegno per una

[1] I. C. Robinson, *Descriptive Catalogue of Drawings by the old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch.* London, 1876.

Flagellazione. Alla sanguigna, a. 0,22 $^1/_2$ — l. 0,23 $^1/_2$. Attribuito generalmente a Michelangelo, dato giustamente a Sebastiano dal Berenson (riprod. tav. CXLVI, n. 2487).

Il Berenson lo crede studio di Sebastiano per la flagellazione di San Pietro in Montorio, e pensa che Sebastiano abbia cominciato quest'opera dopo la pittura della Pace, finita verso il 1521 (?) Credo questo studio di data un poco anteriore.

n. 365. Studio di testa maschile, alzata, vista con forte scorcio. Volta di tre quarti a destra, quasi di profilo. Gli occhi alzati, la barba corta, i tratti fortemente segnati. A matita nera su carta grigia verdolina, ombreggiata fortemente, a. 0,38 $^1/_2$ — l. 0,25 $^1/_2$.

Dal Robinson attribuito a Sebastiano. Toltogli dal Berenson, il quale lo dà ad un romano imitatore del Veneziano.

Io lo credo autentico. La fattura è del tutto simile a quella del Cristo della galleria Corsini (anche la carta è simile). È forse il disegno che più si avvicina a quello.

Questa testa ci offre un tipo di uomo che riscontriamo spesso nei quadri di Sebastiano, ed è simile a quella della testa del Cireneo, nel quadro di Madrid (*Cristo che porta la croce*). Stesso tipo e quasi la stessa posizione. Lo credo uno studio per quella testa, forse non definitivo.

Questo disegno fu attribuito a Michelangelo dal Richardson. Esso appartenne precedentemente al padre Resta, di mano del quale è scritto a tergo: « Sebastiano del Piombo » e più in basso, di nuovo: « questo più tosto è di mano di Sebastiano ».

A tergo vi è pure, oltre questa scritta, una figura di donna, intera, in piedi, drappeggiata, vista di faccia, colla testa chinata in avanti, e colle mani nei capelli come in atto di disperazione. A matita nera. Assai dura nei contorni, ma l'azione molto energica, e lo scorcio felicemente ottenuto. Forse ripassato nei contorni da mano poco esperta.

n. 366. Studio di Cristo alla colonna per la Flagellazione di San Pietro in Montorio. A matita nera su carta bianca. Leggermente lumeggiato in bianco. Maniera michelangiolesca. Secondo il Robinson, questo disegno è probabilmente uno studio definitivo fatto da uno schizzo più rapido di Michelangelo. (Il Robinson crede di Michelangelo il disegno della collezione Malcolm, a matita rossa, per la *Flagellazione*, riprodotto dal Berenson, che lo attribuisce a Sebastiano).

Questo disegno n. 366 proviene dalle collezioni Lawrence e del Re d'Olanda, a. 0,27 $^1/_2$ — l. 0,14 $^1/_2$.

Il Berenson (n. 2488) sembra credere originale questo disegno. Anche a me pare tale. Maniera spigliate, disinvolta, nonostante i molti pentimenti. Sembra più uno studio per il torso che per tutta la figura. Infatti i piedi non vi sono compresi, e la gamba sinistra è tagliata a mezzo stinco. La posa è identica a quella dell'affresco. Sebastiano si è allontanato di poco da questo disegno. Solo le proporzioni sono un po' variate; nel disegno la figura è più allungata, di proporzioni meno gradevoli. Le gambe sono segnate rapidamente; il torso è più accuratamente eseguito con ombreggiature morbidamente sfumate secondo il fare solito di Sebastiano. Nelle gambe e nella colonna ombre a tratti paralleli.

Il braccio destro in scorcio sembra, dai molti pentimenti, avere presentato non poche difficoltà all'artista. Il polso è fortemente segnato alle congiunture delle ossa. Questo disegno mi conferma sempre più nell'idea che debba essere di Sebastiano il disegno del Cristo morto del Louvre.

È certo originale. Alcune incertezze e varianti dall' affresco che non si sarebbe permesso un copista. (V. per esempio nel drappo).

n. 367. Studio per un guerriero che tiene l'asta di una lancia o di una bandiera. Figura intera, di faccia, in atto di discendere un gradino.

La testa, leggermente alzata, è volta a sinistra. Alla sanguigna su carta bianca, a. 0,35 $^1/_2$ — l. 0,13 $^1/_2$.

Nel rovescio una figura nuda, disegnata a penna, in atteggiamento energico, in atto di alzare il braccio destro al cielo e di avanzare la gamba sinistra mentre la destra è fortemente tesa indietro. Volta di profilo a sinistra. Dal Robinson attribuito a Sebastiano, non ricordato dal Berenson. Incerto. La figura a sanguigna del resto può essere di Sebastiano (cfr. Cristo della galleria Corsini a Roma). Però non conosco nessuna composizione alla quale possa riferirsi. Quello a tergo non mi sembra di Sebastiano.

n. 368. Disegno di paesaggio a penna, attribuito a Sebastiano dal Robinson. Case nascoste fra gli alberi. Attribuzione senza fondamento. Maniera comune a molti altri pittori veneti.

Vi è scritto il nome di « Fra Sebastiano » di mano del Crozat. Il Robinson lo riferisce solo come *attribuito* a Sebastiano. Non lo conferma. E mi pare che non si possa confermare.

Londra. *Collezione Heseltine.* — Studio per una Madonna seduta col Bambino in grembo. Alla sanguigna (è attribuito a Michelangelo; il Berenson lo dà a Sebastiano). Io lo credo di Sebastiano. Disegno rapido, forse una prima idea per la Santa famiglia col donatore della National Gallery. Vedi la posa del putto e specialmente le gambe. Il quadro presenta delle varianti dal disegno. La Madonna nel disegno sembra tenere una corona mentre nel quadro mette la mano sulla spalla del donatore.

Testa di donna, vista di tre quarti a sinistra. A punta d'argento, leggermente acquerellato, su carta rosea giallognola, chiara. Sebastiano del Piombo giovanile. Molto prossimo alle teste delle donne del quadro di San Giovanni Crisostomo a Venezia, e all'Erodiade di Salting nella National Gallery a Londra. Occhi molto girati (cfr. Erodiade). Il Berenson l'attribuisce a Beccaruzzi. Disegno un po' timido e duro, opera giavanile di Sebastiano.

Windsor. (I disegni non hanno numerazione). — Madonna col Bambino sulle ginocchia e San Giovannino da una parte, a destra. Matita nera e bianca. (Berenson 2504). Tutto nel fare di Sebastiano. Il Berenson crede che possa essere in relazione con la Madonna dipinta per Ferrante Gonzaga (v. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*). A questa Madonna potrebbe riferirsi anche qualcuno dei disegni del Louvre nei quali San Giovannino sta scherzando con Gesù Bambino. Questo disegno è tratteggiato secondo il fare solito di Sebastiano. Le mani colle dita molto lunghe e l'indice ripiegato. Vedi la mano sinistra della Vergine. Il piede col pollice e l'indice molto aperti. I contorni con molti pentimenti. Bellissimo disegno di fattura simile alla *Pietà* del British Museum e al *Cristo morto* del Louvre.

A tergo: disegno a sanguigna per una Visitazione. Cfr. Louvre. Un po' incerto; non troppo forte, ma lo credo di Sebastiano. La Vergine, a destra, senza testa, tende la mano che si vede incrociata con quella di un'altra persona non disegnata.

Madonna che abbraccia il Bambino. A matita nera. (V. Berenson, n. 2505. Il Berenson la crede anteriore al 1515. Fot. Gros-

venor Gallery. Windsor, 21). Molto michelangiolesco. Disegnato nel fare del *Cristo morto* dal Louvre, della *Pietà* del British Museum ed anche vicino a quello per la figura della Vergine Annunciata nel British Museum.

Era eseguito a sanguigna. Poi finito a matita nera. Il fondo della carta pare che fosse dorato. Restano ancora tracce di doratura specialmente intorno alla figura.

Il Bambino si ritorce su se stesso in modo simile a quello della Madonna in marmo di Michelangelo nella sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze. La Vergine lo bacia e lo stringe amorosamente. Però una certa incertezza nel disegno ci richiama a Sebastiano. (Ma bisogna dare a Sebastiano anche molti altri disegni di questa maniera attribuiti a Michelangelo). Vicino al disegno della Visitazione al Louvre. A tergo: un Madrigale di Michelangelo, cancellato.

Figura inginocchiata e vaghe linee di contorno di altre figure. Matita nera. (V. Berenson, n. 2506). Non si capisce bene l'azione. Forse per una *Pietà*. Il Berenson cfr. con copia di Daniele da Volterra al Br. Mus. (Fot. id., 22).

È di Sebastiano. Michelangiolesco, ma tratto leggiero, meno robusto di quello del Buonarroti.

Verso: disegni architettonici, per finestre. Il Berenson li crede probabilmente di Michelangelo.

Oxford. *Univ. Gallery.* [1] — n. 37. Studio di otto o nove figure per una deposizione alla sanguigna.

Ber. n. 2491 crede 1515-1518.

(Fot. Braun, Oxford 77). — Autentico — (riprodotto dal Colvin II, 13).

Id. *Christ Curch Library.* — Vari studi per la Pietà di Viterbo. Matita nera su carta bruna (v. Berenson n. 2492). (Fot. Grosvenor Gallery, Oxford 28).

Santa Famiglia attribuita a Michelangelo. Alla sanguigna. (Riprodotta dal Colvin). Molto probabilmente autentico. Il Colvin la dà incerta.

---

[1] F. C. Robinson, *The Drawings by Michelangelo and Raphael in The Univ. Gall. Oxf.*, Oxford, 1870. Vedi anche Colvin S. *Selected drawings from old Masters in The University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford,* London, 1905.

Oxford. *The Guise Collection.* — n. 2. (cfr. Robinson, p. 103. (v. Berenson). Studio per un soggetto domestico, probabilmente una Santa Famiglia. Forse prima del 1512-1513. Alla sanguigna (non visto) (Fot. Grosvenor Gallery, Oxford 27).

Chatsworth. [1] *Duke of Devonshire.* — n. 2477. Testa più grande del vero di papa Leone X (v. p. p. 238-239). Fot. Braun, Chatsworth 24.

n. 2478. Una figura reclinata guardante a sinistra, nell'atto di alzare colla sinistra un panno come per pararsi gli occhi. Studio per uno degli Apostoli nella Trasfigurazione di San Pietro in Montorio.

A proposito di questo disegno il Berenson dice che non gli sembra improbabile che questa figura sia la stessa di quella del Donatore nella Santa Famiglia delle Nat. Gallery. Crede che il donatore di questo quadro sia una stessa persona col patrono della Cappella dove Sebastiano dipinse la Trasfigurazione, cioè Pier Francesco Borgherini (v. altre osservazioni che il B. fa a questo proposito). Cita una lettera di Michelangelo pubblicata dal Frey (Briefe an M. A.).

Berlino. *Kupferst. Kabinet.*[2] — n. 5056. Studio per la Giunone nella lunetta della Farnesina. Figura femminile seduta sopra un cocchio, di profilo a destra.

Un' altra figura femminile è seduta di faccia nel fondo, a destra, e poggia la mano sinistra sopra un' anfora. A penna. Si intravede però ancora il segno leggero, sottostante, alla sanguigna. (Berenson, n. 2475). Attribuito a Sebastiano. L'unico disegno che si può ravvicinare a questo per la maniera, è il Polifemo di Lilla, eseguito presso a poco nello stesso tempo. Maniera ancora veneziana. Primo periodo della dimora di Sebastiano a Roma.

n. 5055. Disegno delle Natività di Santa Maria del Popolo a Roma. Attribuito a Sebastiano. Su carta bleuastra. Attribuito a Sebastiano dal Berenson (n. 2476). Io lo credo una copia.

---

[1] Non conosco questi disegni di Chatsworth. Prendo queste indicazioni dal Berenson, Op. cit.

[2] V. Lippmann. *Zeichnungen alten Meister in Kupferst. Kab. zu Berlin,* 1902.

Questo disegno e il precedente facevano parte della collezione von Beckerath.

Francoforte S. M.[1] *Kupferstichkabinet.* — n. 400. Deposizione nel sepolcro, a penna e lapis. Composizione di cinque figure. Cristo è seduto sul sepolcro sorretto da un giovane. La Madonna a sinistra lo guarda pietosamente, colle braccia aperte. Dietro di lei sta in piedi Giuseppe d'Arimatea, e a sinistra, più indietro, la Maddalena. Originale.

(Sullo stesso cartone una riproduzione di questo disegno, una incisione a tratti rapidi, e segnata *Sebastiano del Piombo.*

n. 399. Bellissimo disegno a matita nera lumeggiato con gessetto, su carta verde, per la figura di donna che porta la destra alla faccia, ed alza la sinistra, nel centro della Resurrezione di Lazzaro. Nel fondo altre tre figure per lo stesso quadro. Certamente autentico ed importantissimo. Fare largo, grandioso. Buon elemento per giudicare gli altri disegni di Sebastiano.

Cfr. specialmente le figure del fondo con quelle della Pietà del Brit. Museum.

Haarlem. *Teyler Museum.*[2] — n. 7. Disegno alla sanguigna per una deposizione. Attribuita generalmente a Michelangelo. Dal Berenson a Sebastiano del Piombo. (n. 2480). Riprodotta dal Marcuard a tav. XIX come di Michelangelo. Cfr. composizione simile agli Uffizi e in Casa Buonarroti.

Io credo che questo disegno sia realmente di Michelangelo, e che Sebastiano non abbia mai potuto arrivare a tanta altezza. Fare molto simile ai rapidi schizzi di Michelangelo per il giudizio finale che sono a Windsor e al British Museum. Il modo di tratteggiare e le proporzioni delle figure sono le stesse. In questo foglio di Haarlem sono altri schizzi più affrettati di figure connesse colla stessa composizione (cfr. Pietà Rondanini).

A tergo: Disegno più timido (v. Marcuard). Forse nè Michelangelo nè Sebastiano.

Vienna. *Albertina.*[3] — S. R. 136. Studio per una Deposi-

---

[1] Il Berenson non ricorda nessun disegno di Sebastiano a Francoforte.

[2] V. F. Marcuard, *Die Zeichnungen Michelangelos in Museum Teyler zu Haarlem.* Munchen 1901.

[3] V. Jos Schönbrunner u. Jos Meder, *Handzeichnungen alter*

zione. (Sotto il nome di Michelangelo. Attribuito dal Berenson giustamente a Sebastiano). Composizione di otto o nove figure. Alla sanguigna (riprodotta dal Schönbrunner e Meder, Band II, n. 73). Michelangiolesco. Simile al disegno per la Deposizione di Oxford pubblicato dal Colvin (II, 13). Il Berenson lo crede forse anteriore al 1514-1517. Verso: studio di gambe, a penna.

S. R. 137. Disegno per un Cristo morto sostenuto dalla Vergine. Alla sanguigna. Attribuito generalmente a Michelangelo. Dal Berenson a Sebastiano. (Riprodotto da Schönbr. e Meder, l. cit. tav. 63, come di Michelangelo). L'esecuzione del corpo del Cristo è molto [accurata, finita. La Vergine appena accennata. Il gruppo è simile a quello della Pietà Rondanini di Michelangelo. Ma qui siamo dinanzi a Sebastiano, come lo rivela l'esecuzione molto finita, lo sfumato morbido del corpo del Cristo, cioè di una parte sola del disegno, secondo il fare di Sebastiano. Ricerca pittorica non propria di Michelangelo. Affinità grandissima di esecuzione col Cristo morto del Louvre. Lo stesso modo di tracciare i contorni ripetutamente. La mano destra dal pollice lungo e ripiegato a gancio nel modo caratteristico di Sebastiano. Debole in alcune parti. Come posa ricorda alquanto il Cristo della Pietà della Nat. Gallery di Londra, di Michelangelo.

Dei disegni che vanno sotto il nome di Sebastiano nessuno è autentico eccettuato il

n. 89. Disegno per una Deposizione nel sepolcro. A s. il Cristo morto sorretto da un giovane, per le spalle. A destra la Vergine svenuta sorretta da una donna. Indietro, altre figure nell'ombra. Nel fondo una roccia. A destra in distanza il Golgota.

A penna, bistro, lumeggiato a biacca su carta verde grigia. Ricerca di effetto pittorico. Ombre forti, forti contrasti. Osservare specialmente il braccio del Cristo, penzoloni, come quello del Cristo morto del Louvre.

Disegno assai forte. Deve aver fatto parte di un'insieme di studi per una Pietà.

L'attribuzione a Sebastiano non è stata convalidata da

Meister aus der Albertina u. anderen samml.; Wickhoff. F. *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina* (*Jahrb. der Kunsthist, Samml. d. Allerhöchsten Keiserhauses*, tomo XII, 1891).

alcuno. Il Berenson non lo enumera fra i disegni di Sebastiano. Io lo credo autentico.

n. 131. Vari studi di teste a penna, in tutto simili a quelle esistenti in un disegno del Br. Mus. e nel Kupf. Kab. a Berlino, attribuite dal Morelli a Sebastiano del Piombo, oggi generalmente riconosciuti come opere di Baldassare Peruzzi.

Capitolo II.

Opere dubbie o attribuite erroneamente a Sebastiano del Piombo.

Firenze. *Galleria Corsini.* — Cristo che porta la croce, con la Vergine ed uno dei ladroni colle braccia legate dietro il dorso. Mezze figure grandi al vero. Tavola. Nonostante la tecnica molto elaborata, simile a quella di Sebastiano del Piombo, e nonostante l'accuratezza della esecuzione, il dipinto non ha la forza del nostro artista nell'espressione dei personaggi, nel disegno e nel colorito. Deriva forse da una composizione di Sebastiano simile a quella del Museo del Prado, e deve essere stato eseguito da un artista molto prossimo a Marcello Venusti.

Firenze. *Uffizi.* N. 627. — Busto di guerriero, barbato, con corazza e maniche rosse, in atto di tenere colla destra l'impugnatura della spada. Quantunque, come giustamente osservano Crowe e Cavalcaselle (*Hist. af. Paint. N. in I.*, II, 360), l'opera possa sembrare a prima vista di Sebastiano del Piombo, pure l'esecuzione debole e trascurata, il colorito pesante e fiacco ci fanno escludere senza esitazione il nome del nostro pittore. Forse dello Schidone.

Firenze. *Uffizi.* — La morte di Adone (fig. 71). Venere è seduta ai piedi di un albero, dolente per la morte del suo amante il quale giace inerte a poca distanza da lei, riverso al suolo, col petto insanguinato. Un amorino le sussurra dappresso parole di conforto, indicandole colla mano il corpo morto di Adone. Venere è assistita da due giovani ninfe, la cui attenzione sembra distratta dal sopraggiungere di una donna e di un satiro che suona allegramente la zampogna. Il ricco paesaggio campestre è solcato in distanza da un limpido canale nel quale si rispecchiano il campanile di San Marco ed il Pa-

lazzo Ducale. Le figure sono quasi grandi al vero; su tela. Questo dipinto, attribuito un tempo al Moretto, fu considerato dal Morelli come opera di Sebastiano del Piombo. Noi non possiamo accettare l'attribuzione dell'illustre critico perchè non ritroviamo qui i tratti caratteristici delle opere di Sebastiano, nonostante una certa mescolanza di elementi veneziani, michelangeleschi e raffaelleschi che potrebbe a prima vista trarre in inganno. La mollezza delle forme e della tecnica, e il colorito bruno tendente al terreo ci mostrano particolarità ben differenti da quelle delle opere di Sebastiano in quel periodo caratterizzato dal passaggio dallo stile veneziano-raffaellesco al michelangiolesco, durante il quale furono dipinte le due « Pietà » di Viterbo e di Pietroburgo.

Venezia. *Accademia.* — La Visitazione. La Vergine e Santa Elisabetta, assistite dai loro sposi, si incontrano all'aperto, sullo sfondo di alcune case diroccate. È un'opera debolissima di disegno e di colore, indegna dell'autore della Pala di San Giovanni Grisostomo. Di un ignoto artista giorgionesco.

Treviso. *Chiesa di S. Niccolò.* — L'incredulità di San Tommaso. Vedi pag. 30.

Palermo. *Chiesa dell'Ospedale dei Sacerdoti.* — Cristo sostenuto dalla Vergine che guarda in basso ed allarga le braccia in segno di dolore; fondo di paese. Figure grandi al vero; su tela. Questa bella composizione, a quanto pare, è simile a quella dipinta da Sebastiano per Ferrante Gonzaga. Essa è molto guasta dai restauri; ma non sembra uscita dalla mano del nostro pittore. Ricorda il fare di Marcello Venusti, del Rosso Fiorentino e di qualche altro seguace di Michelangelo. (Vedi Vasari, V, 580, n. 1; Crowe e Cavalcaselle, op. cit. II, 360).

Perugia. *S. Agostino.* — Natività. Opera di qualche ignoto seguace di Sebastiano.

Londra. *National Gallery.* N. 20 (fig. 72): — Ritratto di Sebastiano del Piombo e del Card. Ippolito dei Medici. Mezze figure, grandi al vero. Proveniente dal Palazzo Borghese. Questo dipinto, molto guasto dai restauri e dalle vernici, presenta alcune affinità coll'arte di Sebastiano del Piombo. Ma un attento esame basta ad escluderlo dal numero delle opere genuine del nostro artista. Noi sappiamo infatti che Ippolito dei Medici, nato nel 1512, fu creato cardinale il 10 gennaio 1529 e morì nel 1535. Il ritratto

Fot. Alinari

Fig. 71 — Sebastiano del Piombo (?): La morte di Adone
Firenze, Galleria degli Uffizi.

è naturalmente posteriore a questa data; ma esso non presenta nessuna analogia colle opere di Sebastiano dipinte dopo quell'anno, e che, come abbiamo visto, sono caratterizzate da uno stile grandioso, robusto, michelangiolesco. Si confrontino le mani dei ritratti eseguiti da Sebastiano in quel tempo, grandi, dalle dita squadrate e segnate duramente, si pensi al colorito fosco, plumbeo di quelle opere, alla sapienza del modellato, alla forza del disegno che l'artista aveva raggiunto nei suoi ultimi anni, e si escluderà facilmente il nome del Luciani da questo ritratto, il quale è dovuto forse a qualche seguace di lui che conserva ancora delle reminiscenze di Raffaello.

Monaco. *Alte Pinakothek.* N. 1087. — Ritratto di un ecclesiastico, con mantellina verde e tricorno nero su fondo verde. Mezzo busto, grande al vero, vòlto di tre quarti a sinistra.

Francoforte S. M. *Istituto Städel.* N. 42. — Ritratto di donna, riccamente vestita di verde, con i guanti nella destra, con ventaglio verde nella sinistra, appoggiata ad un tavolo ricoperto con tappeto turco. Vedi pag. 266.

Berlino. *Museo Federico.* N. 237. — « Pietà ». Vedi pag. 282.

Ibid. — Ritratto di Pietro Aretino. Busto grande al vero, in veste nera e berretto nero, volto di tre quarti a sinistra. Barba nera abbondante, fondo grigio. Dipinto su pietra. Ha sofferto alquanto. Oggi non è più possibile attribuirlo con sicurezza a Sebastiano. Ci sembra però di potere escludere che esso rappresenti l'Aretino.

Fig. 72 — Autore ignoto: Ritratto di Sebastiano del Piombo
e del Cardinale Ippolito dei Medici
Londra, Galleria Nazionale.

CAPITOLO III.

Opere di Sebastiano del Piombo perdute.

Ritratto di Verdelotto Franzese. Il Vasari (*Le Vite,* V, 565) parla di *alcuni* ritratti eseguiti in Venezia dal nostro artista, e fra questi ricorda quello di Verdelotto Franzese, « musico eccellente che era allora maestro di cappella in San Marco; e nel medesimo quadro quello di Ubretto suo compagno, cantore; il qual quadro recò a Fiorenza Verdelotto, quando venne maestro di cappella in San Giovanni, ed oggi l'ha nella sue case Francesco Sangallo sculture ». Di questo ritratto, posto dal Vasari in un tempo prossimo a quello nel quale fu eseguito il quadro di San Giovanni Grisostomo, si sono perdute le tracce.

Roma, Chiesa della Pace. Dipinto ad olio sul muro, sopra l'altar maggiore, per messer Filippo Sergardi (Vasari, V, 572). Di questa pittura rappresentante la *Visitazione*, cominciata ma mai finita da Sebastiano, esistono come abbiamo visto (pag. 182) alcuni frammenti ad Alnwich Castle in Inghilterra.

Ritratto di Marcantonio Colonna. Il Vasari (V, 573), ebbe a dire di questo ritratto oggi perduto, che era « tanto ben fatto che par vivo ».

Un ritratto di Marcantonio Colonna (1478-1522) esiste nella collezione dell'Arciduca Ferdinando del Tirolo. (V. F. KENNER, *Die Parträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirolo. Iahrb. der Kunsthish. Samml. d. allh. keiserh. XVIII* (1897), pag. 218). Questo ritratto deriva probabilmente secondo il Kenner da quello di Sebastiano.

Ritratto del signor Federico da Bozzolo (Vasari, V, 574). Federigo Gonzaga, detto da Bozzolo per l'importanza delle sue proprietà, figlio di Gio. Francesco Gonzaga, abilissimo ed infaticabile condottiero, fedele alleato della Francia, prese parte

come capitano francese a tutte le grandi battaglie del tempo, a Ravenna nel 1512, a Rimini nel 1517. In questa ultima fu ferito, ed ebbe di poi confiscati i suoi beni da parte di Carlo V. Nella guerra con Clemente VII prese parte per il papa e per i Medici; ma arrivò troppo tardi colle sue truppe dinanzi alle mura di Roma per difendere la città contro Carlo di Borbone. Morì a Todi nel 1527.

Il Vasari dice soltanto (loc. cit.) che Sebastiano « ritrasse ancora il signor Federico da Bozzolo », dopo avere parlato del ritratto di Adriano VI, e prima di accennare all'elezione di Clemente VII. Di modo che questo ritratto, oggi perduto, dovrebbe collocarsi intorno all'anno 1523.

Un ritratto di Federico da Bozzolo, recante la scritta: FEDERICUS GONZAGA MARCHIO JOANNIS FRANCISCI FILIUS, esiste nella collezione dell'arciduca Ferdinando del Tirolo (Vedi F. KENNER, loc. cit. (1896), pag. 211. Riprod. n. 82). Questo ritratto sembra però derivare, secondo il Kenner, da un originale mantovano.

Anche il Vasari ritrasse il celebre condottiero (VIII, 129).

Ritratto di « un non so che capitano armato che è in Fiorenza appresso Giulio de' Nobili » (Vasari, VII, 574). Gli annotatori del Vasari (loc. cit., n. 2) credettero di potere identificare questo ritratto con quello della Galleria degli Uffizi, già da noi ricordato fra le opere erroneamente attribuite a Sebastiano del Piombo (v. pag. 329), e ritenuto un tempo per il ritratto di Giovan Battista Savello.

Ritratto di « una femmina con abito romano, che è in casa di Luca Torrigiani ». Forse questo ritratto è quello della così detta Fornarina nella Tribuna degli Uffizi (v. pag. 83).

Una testa non finita, presso Gio. Battista Cavalcanti (Vasari, V, 574).

Una tavola « d'un San Michele che è sopra un Diavolo grande ». Questa tavola, che il Vasari (V, 574) chiama molto bella, fu soltanto abbozzata da Sebastiano. Essa era destinata al Re di Francia, il quale già aveva avuto un quadro del nostro autore, cioè quello rappresentante la *Visitazione* che oggi si trova nel Museo del Louvre. Questo San Michele è posto dallo storico aretino in un tempo immediatamente anteriore all'elezione di Clemente VII (1523).

Ritratto di Anton Francesco degli Albizzi. Il Vasari (V, 575) parla di questo ritratto subito dopo l'elezione di Clemente VII (1523); «Ritrasse anche Anton Francesco degli Albizzi fiorentino, che allora per sue faccende si trovava in Roma; e lo fece tale che non pareva dipinto, ma vivissimo: onde egli come una preziosissima gioia se lo mandò a Firenze. Erano la testa e le mani di questo ritratto cosa certo meravigliosa, per tacere quanto erano ben fatti i velluti, le fodere, i rasi, e l'altre parti tutte di questa pittura: e perchè era veramente Sebastiano nel fare i ritratti di tutta finezza e bontà a tutti gli altri superiore, tutta Fiorenza stupì di questo ritratto d'Anton Francesco». Oggi si sono perdute le tracce di questo ritratto che, come sappiamo da una lettera di Sebastiano a Michelangelo, era finito ai 29 di aprile 1525, non mancava che verniciarlo. Di esso pure parla con gran lode Michelangelo in una lettera al nostro artista. Noi però non crediamo, come si crede generalmente, che possa identificarsi con il ritratto di uomo barbato con pelliccia esistente nella Galleria dei Pitti (v. pag. 219).

Ritratto di Piero Gonzaga. «Ritrasse anche di naturale il signor Piero Gonzaga, in una pietra, colorito a olio, che fu un bellissimo ritratto; ma penò tre anni a finirlo» (Vasari, V, 581). Forse invece di Piero è da intendersi Ferrante (v. pag. 279).

Ritratto di Paolo III. «Ritrasse il medesimo papa Paolo Farnese subito che fu fatto sommo pontefice» (Vasari, V, 582).

Ritratto del Duca di Castro. «Cominciò il Duca di Castro suo figliuolo (del Papa), ma non lo finì; come non fece anche molte altre cose alle quali avea dato principio» (Vasari, V, 582).

Ritratto del Sannazaro. È ricordato dall'Anonimo morelliano (*Notie d'opere di dis·gno*, etc.. Bassano, 1800, pag. 18) come esistente nella casa del Card. Bembo a Padova; «El ritratto del Sannazaro fu de mano de Sebastiano Veneziano, retratto da un altro ritratto».

Le molte ed importantissime opere d'arte, e d'antichità in genere, raccolte dal Bembo, furon lasciate per testamento (1544) al figlio di lui Torquato, col patto che non le alienasse giammai. Torquato però, portata a Roma una parte della collezione, ad un certo momento si privò dei più rari cimeli. Ercole Basso nel 1583 scriveva al cav. Niccolò Gaddi: «Monsignor Bembo è

qui in Roma, dove ha fatto esito d'una gran parte del suo studio ». (*Lettere pittoriche*, t. III, pag. 197). Il Morelli (loc. cit.) aggiunge che « un grande avanzo del Museo del Bembo deve alla fine averne comperato in Venezia il celebratissimo Niccolò Claudio Fabricio di Peirese; di cui scrive il Gassendo nella vita di esso, che « Bembi Equitis universam paene rerum antiquarum suppellectilem a Cardinali usque Bembo deductam coemit ». (Lib. I, p. 33, edit. Hag. Comit., 1651).

Un ritratto di Jacopo Sannazaro (1428-1530) esiste nella raccolta dell' Arciduca Ferdinando del Tirolo (vedi Kenner, op. cit. *Jahrb der kunsthist. samml. d. allh. K.*, vol. XVIII (1897) pag. 250). Questo è l'unico ritratto antico che noi conosciamo del Sannazzaro.

Secondo il Kenner questo ritratto è una copia di quello del quale Sebastiano fece il ritratto che esisteva nella collezione del Card. Bembo.

Per facilitare un possibile rinvenimento dell'opera di Sebastiano del Piombo crediamo opportuno di dare la riproduzione di una incisione di Enea Vico, nella quale il Sannazzaro è rappresentato come ce lo ha descritto il Vasari (VIII, 142): « quel vecchiotto raso ed in zazzera, di capelli canuti » (fig. 73).

Ritratto di Prospero Colonna, ricordato dal Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584, pag. 230).

Un ritratto di Prospero Colonna (1452-1523) esistente nella collezione dell'Arciduca Ferdinando del Tirolo, deriva direttamente secondo il Kenner (op. cit., pag. 219) dal quadro di Sebastiano.

Un quadro con mezia figura de San Joane Batista facto a olio de mane de Bastianello con le cornise dorate. (G. Campori, *Raccolta di catatoghi*, Modena, 1870, pag. 38. Anno 1525. Estratto dal Libro degli inventarii di Mr. Arcivescovo di Milano. Archivio Palatino di Modena). L'arcivescovo di Milano era allora il giovane cardinale Ippolito d' Este.

Un ritratto di Frate Sebastiano del Piombo di sua mano con il suo ornamento et cortina di cendale verde. (Campori, op. cit., pag. 53. Estratto dall'inventario della guardaroba del principe Ranuccio Farnese. Anno 1587. Archivio di Parma).

Una donna dal mezo in su di fra Sebastiano del Piombo con un drapo in testa, e delle perle intorno al collo, ha la cornice

nera; scudi cinquanta. (Campori, op. cit., pag. 108. Estratto dall'inventario dei beni mobili di Roberto Canonici. Anno 1632. Da stampa).

Un pastore con cappello bizzarro che suona di flauto, quasi della grandezza del naturale, di F. Sebastiano del Piombo. (Campori, Op. cit., pag. 188. Inventario delle pitture che s'attrovano in Verona nella Galleria del sig. Christoforo Muselli. A. 1662. Archivio Palatino). Forse questo quadro è quello stesso che si trova oggi nella collezione di Lord Wemyss in Scozia, derivato da un esemplare del Savoldo. (Vedi C. J. Ffoulkes, *Esposizione*

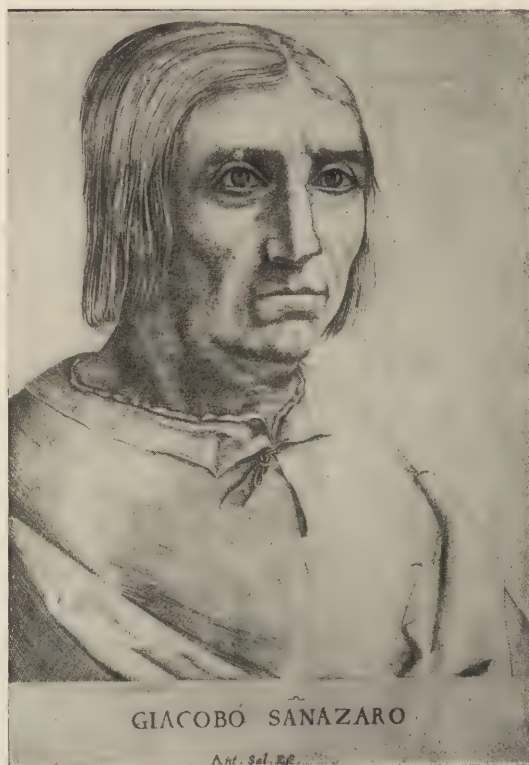



Fig. 73 — Ritratto del Sannazzaro
(Da un' incisione di Enea Vico).

d'arte italiana a Londra, in *Arch. st. dell'Arte*, 1894, VII, pagina 268).

Frate Sebastiano del Piombo. La Vergine col Bambino e San Giuseppe. (Campori, op. cit., pag. 198. Inventario delle pitture del Sig. Dottor Curtoni di Verona. Anno 1662. Archivio Palatino).

Un quadro alto br. 2, on. 8 e mezzo, largo br. 1, on. 10 e mezzo. Un ritratto di Alessandro Sesto a sedere con una carta nella destra, di fra Sebastiano del Piombo. (Campori, op. citata, pag. 213. Inventario di quadri esistenti nel Palazzo del Giardino in Parma. Anno 1680 circa. Arch. governativo di Parma).

La miglior parte di questa collezione fu portata a Napoli; con ogni probabilità qui si tratta del ritratto di Adriano VI, oggi esistente nel Museo di quella città (v. pag. 189).

Un quadro alto br. 2, on. 2, largo br. 1, on. 3 in pietra. Una Madonna vestita di bianco che scuopre il Bambino, che dorme avanti, con San Giuseppe dalla parte destra e dall'altra San Giovanni, di fra Sebastiano del Piombo. (Campori, op. cit., pag. 218. Ibid.).

Questo quadro si trova pure nel Museo di Napoli (v. pag. 209).

Un quadro al o br. 1, on. 6 e mezza, largo br. 2, on. 2 e mezzo, in tavola. Una figura della Madonna, cioè mezza figura che tieue davanti il Bambino in piedi, a destra San Giuseppe, di fra Sebastiano del Piombo. (Ibid.).

Ritratto di un vecchio calvo, di mano di fra Seoastiano del Piombo, con cornice a festoni dorata, alta br. 1. on. 4 circa, e di larghezza un braccio circa. (Campori, op. cit., pag. 313. Catalogo dei quadri del Principe Cesare Ignazio d'Este. Anno 1685. Archivio Palatino).

Marito e moglie; la moglie con due boccie versando l'acqua di una boccia nell'altra, dicono di mano di fra Sebastiano del Piombo, con cornice dorata, fatta a festoni, alta br. 1, on. 11 e mezzo, larga on. 19 e mezzo. (Campori, op. cit., pag. 321. Ibid.).

Fra Sebastiano del Piombo. Un ritratto del Cardinal del Monte che fu poi Papa, quale par vivo, ed è quanto al vivo più di mezza figura, posto a sedere in bellissima attitudine, alto quarte 6 e un quarto, largo 5, in un cornicione di noce tutto intagliato e dorato. (Campori, op. cit., pag. 449. Nove cataloghi di quadri vendibili in ignote località d'Italia. Anno 16.... Ar-

chivio Palatino). È con ogni probabilità quello del cardinale Del Monte, zio di Giulio III, di cui abbiamo parlato a pag. 91.

Ritratto di un uomo con un berrettone in testa che segna con una mano, di fra Sebastiano del Piombo. (Campori, op. citata, pag. 453. Ibid.).

Quadro in pietra lavagna senza cornice, alto on. 9 e mezzo, largo on. 7. Un Cristo con veste bianca, croce in spalla, di fra Sebastiano del Piombo. (Campori, op. cit., pag. 478. Estratto dell'inventario dei quadri e delle cose d'arte della Galleria del Duca di Parma. Anno 1708. Arch. governativo di Parma).

Questo Cristo è probabilmente quello del Museo dell' Ermitage (v. pag. 262).

Un quadro di tre palmi in tavola rappresentante la Madonna con il Bambino, del Piombo (sic). (Campori, op. cit., pag. 513. Estratto della nota dei quadri posseduti da Monsignor Giammaria Lancisi. Collezione Campori. Anno 1720 circa).

Il Lancisi lasciò erede delle sue sostanze l'ospedale di Santo Spirito in Roma).

Collezione Richelieu. Un San Francesco. Questo quadro esisteva un tempo nella camera stessa del Cardinale Richelieu, al quale era stato regalato da M. de Montmorency. Si diceva che Sebastiano avesse fatto questo dipinto da un disegno di Michelangelo. Però le versioni sul soggetto del quadro sono discordi fra loro. Il Viguier, e l'autore de l'*Histoire véritable de tout ce que s'est fait et passé dans la ville de Toulouse en la mort de Monsieur de Montmorency,* pag. 19, dicono che si tratta di un San Francesco Mentre Simon du Cros nelle sue *Mémoires,* pagina 289, assicura che era un San Sebastiano morente « quadro di gran valore ». La stessa versione si rileva nella *Histoire de Henri II dernier duc de Montmorency.* Paris, 1699, pag. 475. Saint Simon, infine (ed. 1829, I, 59) racconta che il duca « allant à l'échafaud avec le courage et la piété qui l'ont tant fait admirer, fit deux présens bien différents de deux tableaux du même maître (le Carrache) et uniques de lui en France, un *Saint Sébastien* percé de flèches, au cardinal de Richelieu; et une Vertumne et Pomone à mon père ».

Si tratta quindi o di un San Francesco di Sebastiano del Piombo, o di un San Sebastiano del Caracci. Forse si è fatta confusione fra il nome del santo e quello del pittore. Il Louvre

oggi possiede un San Sebastiano colpito di freccie di A. Caracci, che sembra essere quello di Montmorency e di Richelieu. Tuttavia, come giustamente osserva E. Bonaffé (*Notes sur la collection Richelieu*, in *Gaz. de Beaux Arts*, t. 26, 1882, pag. 22 e seg.), dal quale prendiamo queste notizie, non bisogna rigettare del tutto l'opinione del Viguier che è preciso, minuzioso e bene informato.

BIBLIOGRAFIA

Amati Girolamo, *Lettere Romane di Momo*, Roma, 1872.

Albertini Francesco, *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, Romae, 1510.

Adinolfi P., *Roma nell'età di mezzo*, Roma, Bocca, 1882.

Aretino P., *Lettere*, Parigi, 1609.

Biagi Pietro, *Sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani* (*Ateneo di Venezia*, 1827, Tomo I, pag. 192).

Berni F., *Opere burlesche,* Milano, 1806.

Bertolotti A., *Artisti veneti in Roma*, Venezia, 1884.

Berenson B., *The study and criticism of italian art*, London, 1901.

Id. *Venetian painters,* London, Putman, 1897.

Id. *Lorenzo Lotto,* New-York, 1895.

Id. *The central italian painters of the Renaissance*, New York, 1900.

Id. *The Drawings of the florentine painters,* Londra, 1903.

Bode e Burckhardt, *Der Cicerone,* Leipzig, 1904.

Boschini, *Le ricche miniere delle pitture venete,* Venezia, 1674.

Botteon V. e Aliprandi A., *Ricerche intorno alla vita e alle opere di G. B. Cima,* Conegliano, 1893.

Burckhardt R., *Cima da Conegliano,* Leipzig, 1905.

Buonarroti M. A., *Lettere* (di), Firenze, 1875, Ed. Milanesi.

Id. *Rime e Lettere* (di) precedute dalla vita di A. Condivi, Firenze, 1880.

Id. *Disegni* (di) pubblicati dal Marcuard, (vedi Marcuard).

Bottari e Ticozzi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura,* Bologna, 1844-56.

Biscaro G., *Intorno alla pala dell'altar maggiore della Chiesa di San Niccolò in Treviso*, (in *Arch. st. dell'Arte*, 1895, pag. 363 e segg.).

Blanche Ch., *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1885.

Id. *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, Paris, 1889.

Carotti G., *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milano 1905.

Cellini B., *Autobiografia*, Firenze, Le Monnier, 1891.

Condivi A., *Rime e lettere di Michelangelo, precedute dalla vita dell'autore scritta da Ascanio Condivi*, Firenze, Barbera, 1880.

Campori G., *Vittoria Colonna*. (Estr. dagli *Atti e Memorie della Deputaz. di st. patria dell'Emilia*. Nuova serie, vol. III, Modena, Vincenzi, 1878).

Id. *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*. (*Atti e memorie della Deputaz. di st. patria per le provincie modenesi e parmensi*, vol. II, 1864, pag. 193 e segg.).

Id. *Raccolta di Cataloghi*, Modena, 1870.

Id. *Pietro Aretino e il Duca di Ferrara*, Modena 1869.

Id. *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, Modena 1855.

Id. *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866.

Colvin S. *Selected drawings from old Masters in the University Galleries and in the Library at Crist Church Oxford*, London, 1905.

Crowe e Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy*, London, 1871.

Id. *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, 1884-91.

Id. *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, Firenze, 1877-78.

Id. *Geschichte der ital. Malerei*, Leipzig, 1869-76.

Cataloghi dei vari musei di Europa.

Cook H., *Giorgione*, London, 1900.

Cugnoni, *Agostino Chigi il magnifico*. (*Arch. della Soc. Romana di storia patria*. Vol. II, 1879, pag. 37 e segg.

Dolce L., *L'Aretino, ovvero Dialogo della pittura*, Milano, 1863.

Dolmayr H., *Raffaels Werkstätte*. (*Jahrb. der Kunsthist. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1895, pag. 320 e segg.).

De Ris Clément, *Le Musée impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersburg.* (*Gaz. des Beaux Arts,* T. XIX (1879), pag. 344).

Frizzoni G., *Arte italiana del rinascimento*, Milano, 1891.

Id. *I capolavori del Museo del Prado.* (*Archivio stor. dell'Arte*, Anno VI, 1893).

Id. *La Galleria Naz. di Londra, ecc.*, (*Arch. Storico dell'Arte*, Serie II, Anno I, 1895).

Id. *Di alcune opere di disegno da rivendicare al loro autore, l'artista senese B. Peruzzi.* (*Il Buonarroti,* vol. VI, 1871, pag. 61).

Id. *Recensione* alla V^{a} ediz. del Cicerone del Burckhardt (1884) (in *Arch. stor. dell'Arte*, 1888, I, pag. 289).

Id. *La Collezione di Sir Henry Layard. (Gaz. des Beaux Arts*, 1° decembre, 1896).

Id. *La pinacoteca Scarpa di Motta di Livenza nel Friuli* (in *Archivio stor. dell'Arte*, 1895, pag. 409 e segg.).

Id. *Recensione* al Catalogo della Gall. di Vienna del 1896. (*Archivio stor. dell'Arte*, 1899, pag. 240).

Fry R., *Giovanni Bellini*, London, 1899.

Federici Padre Domenico, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno,* Venezia, 1803.

Ffoulkes C, J., *L'esposizione d'arte italiana a Londra.* (*Archivio stor. dell'Arte*, 1894, pag. 153).

Id. *L'esposizione d'arte veneta a Londra.* (*Ibid.*, 1895, pag. 254 e segg.).

Galante L., *Sul ritratto dell' « Uomo ammalato ».* (*Bullet. senese di stor. patria,* 1901, pag. 345 e segg.).

Gaye G., *Carteggio inedito d'artisti dei secoli* xiv, xv, xvi, Firenze, 1839 40.

Gasparoni Fr. e Benv., *Arti e lettere*, Roma, 1865.

Gentili E., *La Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Viterbo*, (*Arch. stor. dell'Arte*, 1889, pag. 409).

Gower, *The great historic Galleries of England,* London, 1880.

Gotti A., *La vita di M. A. Buonarroti*, Firenze, 1875.

Gruyer F. A., *Raphaël peintre de portraits,* Paris, 1882.

Id. *Raphaël et l'antiquité*, Paris, 1864.

Id. Gustave, *La collection Bonnat au Musée de Bayonne* (in *Gaz. de Beaux Arts*, 1 mars, 1903, pag. 193).

Gnoli D., *Il Mausoleo di A. Chigi in Santa Maria del Popolo.* (*Arch. stor. dell'Arte,* Anno II).

Grimm, *Das Leben Raphael's*, Berlin 1886.

Id. *Das Leben Michelangelo's,* Berlin, 1900.

Harck F., *Notizien uber italienische Bilder in Petersburger Sammlungen.* (*Repertorium fur Kunstw,* vol. XXX, 1896).

Justi C., *Michelangelo*, Leipzig, 1900.

Jellinek A. L., *International Bibliographie der Kunstw.*, Berlin, B. Behr's, 1902 e segg.

Knachfuss, *Michelangelo*, Leipzig, 1895.

Lafenestre G. et Richtemberger E., *La peinture en Europe.* (Varî volumi della collezione).

Landau Paul, *Giorgione,* Collez. *Die Kunst,* herausg. von. R. Mutter.

Lloyd W. W., *Philosophy, Theology and Poetry in the age and the art of Raffael,* London, 1867.

Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1585.

Loeser C., *I disegni italiani della raccolta Malcolm.* (*Arch. Storico dell'Arte*, 1897, pag. 341 e seg.).

Ludwig G., *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei. (Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml.,* 26 Bd., pag. 1-159, Berlin, 1905, v. anche Id., 1903. Bd. 24.

Luzio A., *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la Corte dei Gonzaga.*, Torino, Loescher, 1888.

Mantz P., *Le Musée de l'Ermitage à St.-Pétersburg.*

Marcuard J. v., *Die Zeichnungen Michelangelos in Museum Tayler zu Haarlem,* München, 1901.

Meyer J., *Das Frauen Bildnis des Sebastiano del Piombo aus Schloss Blenheim.* (*Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml.*, 1886, vol. VII, pag. 58 e segg.).

Michiel M. A., Anonimo Morelliano. *Notizia di disegno, ecc.*, per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884.

Milanesi G., *Le lettere di M. A. Buonarroti* (v. Buonarroti).

Milanesi G., *Les correspondants de Michel-Ange. I, Sebastiano del Piombo. Pubbl. par le Comm. G. Milanesi* avec traduction française par le Dr. A. Le Pileur. (Bibliothèque international de l'Art, sous la direction de M. Eugène Müntz). Paris, Librairie de l'Art, 1890.

MONNERET DE VILLARD. *Giorgione da Castelfranco.* Bergamo 1904.
MORELLI G., *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, 1880. Ed. italiana, Bologna, 1886.
ID. *Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, 1893.
ID. *Die Galerien zu München u. Dresden*, Leipzig, 1891.
ID. *Kunstkritische Studien uber italienische Malerei.* (*Gal. Borghese u. Doria*) Leipzig, 1889. Ed. italiana, Milano, 1897.
MÜNTZ E., *Une rivalité d'artistes au XVI siècle. Michel-Ange et Raphaël à la Cour de Rome.* (*Gaz. de Beaux Arts* T. XXV, 1882, p. 281 e 385).
ID. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1881.
ID. *Gli allievi di Raffaello.* (*Arch. stor. dell'Arte*, I, 449).
ID. *Les historiens et les critiques de Raphael*, 1483-1883, Paris, 1883.
ID. *Hist. de l'Art pendant la Renaissance*, Paris, 1888.
ID. *Les Arts à la cour de Papes*, Paris, 1898.
ID. *Dessins inedits de Michel-Ange.* (Collez. Bonnat in *Gazette de Beaux Arts*, 1896, I, pag. 321; v. a questo proposito GRUYER G.).
PINZI G., *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo, 1894.
POYNTER E., *The National Gallery*, London, 1899.
PROPPING F., *Die Kunstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raffaels*, Leipzig, 1892.
PASSAVANT, *Raffaello di Urbino e il padre suo Giov. Santi*, Firenze, Le Monnier, 1882-1891.
QUATREMERE DE QUINCY, *Vita di Raffaello Sanzio*, Milano, 1829.
REISET M., *Une visite à la Galerie Nationale de Londres.* Rapilly 1887.
RIO K. F., *Michel-Ange et Raphaël avec un supplément sur la décadence de l'Ecole Romaine*, Paris, Hachette, 1867.
RICCI C., *Michelangelo Buonarroti.* Ed. Barbera, 1900.
ID., *La R. Galleria di Parma*, Parma, Battei, 1896.
RIDOLFI CARLO, *Le meraviglie dell'arte*, ovvero le *Vite degli illustri pittori veneti*, etc, Venezia, 1648.
ID, *Vita di Giorgione*, (estratta dalle *Vite dei pittori*), Castelfranco, 1878.
RIDOLFI ENRICO, *Le R. R. Gallerie di Firenze.* (*Le Gall. Nazionali italiane.* Anno III, 1897, pag. 181).

Ridolfi E., *Di alcuni ritratti delle Gallerie fiorentine* (*Arch. Stor. dell'Arte*, IV, 1891, pag. 425 e segg).

Sanuto Marino, *Diarii*, (1496-1533). Venezia, 1879-1902.

Springer A., *Michelangelo in Rom*, 1508-1512, Leipzig, 1875.

Id. *Raphael u. Michelangelo*, Leipzig, 1883.

Schönbrunner Jos. e Meder Jos., *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina u. anderen Samml.*, Ed. Y. Schenk. (In continuazione).

Strong A., *Reproductions of drawings by old masters in the collection of his Grace the Duke of Devonshire at Chatsworth.* Durckworth, London.

Titi F., *Nuovo studio di pitture, sculture e architetture nelle chiese di Roma*, Roma, Mancini, 1674.

Id. *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, 1763.

Ticozzi, vedi Bottari.

Vasari G., *Le Vite*, Ed. Sansoni, Firenze, 1880, vol. V, pag. 565 e segg.

Venturi A., *I quadri di scuola italiana alla Galleria di Budapest.* (*L'Arte*, 1900, pag. 185 e segg.).

Id. *Le Gallerie italiane*, Ed. Braun.

Id. *La R. Galleria estense in Modena*, Modena, Toschi, 1882.

Id. *La Galleria Crespi*, Milano, Hoepli 1900.

Id. *La Farnesina*, Roma, 1890.

Id. *Le R. R. Gallerie di Venezia. Raccolte di disegni.* (*Le Gallerie Naz. ital.*, vol. II, Roma, 1896).

Venturi Lionello, *Le origini della pittura veneziana* (1300-1500), Ist. Veneto d'arti grafiche, 1907.

Wickhoff F., *Venezianische Bilder.* (*Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml.* XXIII, pagine 118-123).

Id. *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina* (*Jahrb. der Kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses,* T. XII, 1891), XIII, 1892.

Waagen, *Treasures of art in Great Britain*, London, Murray, 1854.

INDICE DEI NOMI

INDICE DEI LUOGHI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

ERRATA	CORRIGE
Pag. 43, fig. 8, Le Marie	Le tre sante
» 74, linea 30, Sadoma	Sodoma
» 136, » 24, gli	le

in libro
un Sebast.
su del Piombo
se c'è.
Se no, nella St. del
Venturi
là dove ne parla
(Pitt. del 500)

Les Trois Ages de l'Homme

LA REVUE MUSICALE

TROISIÈME ANNÉE 1er Juin 1922 NUMÉRO HUIT

Un Portrait de Hobrecht et de Verdelot par Sebastiano del Piombo *

LA première profession de Sebastiano del Piombo, selon Vasari, ne fut pas la peinture, dans laquelle il devait s'illustrer, mais la musique. Il chantait fort bien, jouait de divers instruments et excellait à toucher du luth. A peine adolescent, il servit même, en qualité de virtuose, des gentilshommes de Venise qui l'honorèrent de leurs bonnes grâces. C'est alors que l'envie lui prit d'étudier l'art de peindre. Il entra dans l'atelier du vieux Giovani Bellini, où il fit son apprentissage. Il ne tarda pas à le quitter pour travailler avec Giorgione qui venait de mettre à la mode un style nouveau, se plaisant à des tons plus chauds, à une pâte plus fondue et plus lumineuse. Sebastiano ne tarda pas à attraper le secret du procédé de son maître. « C'est alors, dit Vasari, qu'il fit à Venise quelques portraits fort ressemblants et entre autres celui du français Verdelot, excellent

* Le présent article est le résumé d'une communication que nous avons faite le 7 avril à la Société d'histoire de l'Art Français. Le point de départ de nos recherches fut une question de M. André Pirro, lequel, étudiant en ce moment dans son cours à la Sorbonne l'école Vénitienne, nous demanda si nous ne connaîtrions pas quelque tableau auquel pût se rapporter le texte de Vasari.

musicien qui était alors maître de chapelle à Saint-Marc et sur le même tableau celui du chanteur Hobrecht (Ubretto), son compagnon. Verdelot emporta ce tableau avec lui à Florence lorsqu'il fut nommé maître de chapelle à San Giovanni et aujourd'hui il se trouve dans la maison du sculpteur Francesco Sangallo (1). »

Qu'est devenu ce tableau, œuvre de jeunesse de Sebastiano del Piombo, représentant deux des plus illustres musiciens de l'école franco-flamande ? Cherchons tout d'abord à nous représenter quel pouvait être l'aspect des deux personnages qui y étaient peints. Nous ne possédons malheureusement aucun portrait de Hobrecht ni de Verdelot, non plus qu'aucune description de leur physique. Nous n'avons pour nous guider que des indications d'âge. Hobrecht était né à Utrecht vers 1450 ; il vint en Italie une première fois vers 1474, date à laquelle il figure en qualité de chanteur sur les états de la Cour de Ferrare. Il revint ensuite dans son pays natal, on le trouve de 1483 à 1485 à la cathédrale de Cambrai, de 1489 à 1491 à Bruges ; enfin de 1492 à 1504, nous le voyons fixé à Anvers, maître de chapelle de la cathédrale, ce qui ne l'empêche pas de s'occuper aussi, à diverses reprises, de la chapelle Saint-Donat à Bruges. En 1504, il se décide à faire un voyage en Italie. Il part après s'être fait suppléer dans sa double charge de maître de chapelle du chœur de la cathédrale et de maître de chant de la chapelle de la Vierge. Il ne devait jamais revoir les Flandres. En 1507 le chapitre de la cathédrale, averti de son décès, lui donna pour successeur maître Jean Raes. Eitner a supposé qu'il avait péri à Ferrare de la peste, en 1505, mais les raisons qu'il fait valoir

(1) Non fu, secondo che molti affermano, la prima professione di Sebastiano la pittura ma la musica ; perchè oltre si dilettò molto di sonar varie sorti di suoni, ma sopra tutto il liuto, per sonarsi in su quello stromento tutte le parti senz' altra compagnia * : il quale esercizio fece costui essere un tempo gratissimo a' gentilhuomini di Vinegia, con i quali, come virtuoso praticô sempre dimesticamente. Venutagli poi voglia essendo anco giovane d'attendere alla pittura, apparó i primi principi da Giovan Bellino allora vecchio. E dopo lui avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna piu uniti e con fiammeggiare di colori, Sebastiano si parti da Giovanni e si acconció con Giorgione col quale stette tanto che prese in gran parte quella maniera onde fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili e fra gli altri quello di Verdolotto franzese musico eccelentissimo che era allora maestro di cappella in San Marco e nel medesimo quadro quello di Ubretto ** suo compagno cantore..... »

* Ces réductions d'œuvres polyphoniques pour le luth étaient fort à la mode au XVI[e] siècle et exigeaient de l'exécutant non seulement une réelle virtuosité, mais aussi une sérieuse connaissance du contrepoint. Vasari donne ce détail pour prouver qu Sebastiano ne jouait pas du luth en amateur mais en professionnel.

** Hobrecht est appelé tantôt Uberto, tantôt Hoberto ou Hubretto sur les documents italiens de ce temps.

sont peu probantes. Il est évident que Hobrecht, qui occupait une haute situation à Anvers, n'avait pas quitté les Flandres sans idée de retour et qu'il n'avait pas l'intention de se fixer à la Cour de Ferrare. Le fait que le duc Alphonse Ier ait appelé à son service Brumel à la fin de juillet 1505 ne prouve aucunement que ce fut à l'effet de remplacer le grand maître décédé. Quoi qu'il en soit, c'est entre 1504 et 1507 qu'il nous faut situer l'épisode de la vie de Sebastiano del Piombo conté par Vasari. Sebastiano, né vers 1585, avait une vingtaine d'années lorsque Hobrecht passa par Venise, ce qui s'accorde parfaitement avec le témoignage de Vasari puisqu'il nous dit que ce portrait fut la première œuvre importante du jeune peintre avant son départ pour Rome.

En ce qui concerne Verdelot, nous ne possédons que des données extrêmement vagues sur sa vie. Il commença à se faire connaître en Italie par ses compositions vers 1525 et fut maître de chapelle à San Giovani de Florence vers 1530-1540. On place ordinairement sa mort aux environs de 1560. S'il se trouva à Venise vers 1505 ou 1506 en compagnie de Hobrecht, il devait être fort jeune, dans sa vingtième année tout au plus.

Dans ces conditions, le tableau que nous cherchons à identifier devrait représenter deux personnages, l'un âgé de 50 à 60 ans, l'autre adolescent. Nous savons en outre, par le témoignage de Vasari, que cette œuvre était peinte dans la manière de Giorgione.

Un tableau célèbre, conservé à la galerie du Palais Pitti, à Florence, nous paraît répondre assez exactement à ces desiderata. Il s'intitule « les trois âges de l'homme » *(le tre età dell' uomo)* et représente un vieillard, un jeune homme et un garçon d'une douzaine d'années examinant avec attention une page de musique. L'enfant est ce qu'on nommait alors en France un « page de musique » et, en Italie, un « putto cantore ». Il s'apprête à chanter et reçoit du plus jeune des musiciens, son maître apparemment, des indications et des conseils, tandis que le vieillard (l'auteur peut-être de l'œuvre qu'on étudie) se détourne légèrement et semble attendre la fin des explications. Ce tableau porte le nom de Lorenzo Lotto, mais en fait aucune signature, aucune preuve décisive n'autorise cette attribution. Depuis quelques années, on veut qu'il ait été peint par un

artiste d'Udine, Pellegrino da San Daniele, que la critique contemporaine cherche à faire sortir de l'ombre. Certains croient y reconnaître la main de ce peintre mystérieux connu sous le nom de Morto da Feltre. En somme, on cherche sans avoir rien trouvé de décisif. Une chose seule est certaine ; ce tableau appartient à l'école de Giorgione. L'éminent historien de l'art, le professeur Corrado Ricci nous écrit à ce sujet : « Il passe sur ce tableau, malheureusement endommagé par des retouches, un souffle giorgionesque. La tête de l'enfant, dans les parties les mieux conservées, rappelle singulièrement la manière du Maître (1). »

On peut s'étonner, dans ces conditions, que personne n'ait encore songé à attribuer ce tableau à l'un des grands peintres de ce temps qui, au témoignage de tous les contemporains, commença sa carrière en imitant la manière de son maître Giorgione : Sebastiano del Piombo.

Au point de vue pictural, rien ne nous paraît s'opposer à l'attribution du tableau de la Galerie Pitti à Sebastiano del Piombo. Cette pâte lumineuse, ces tons chauds et fondus appartiennent bien à cette nouvelle manière dont Giorgione passa pour l'inventeur. Lanzi insiste lui aussi sur l'imitation que fit d'abord Sebastiano des procédés de son maître. Mieux que tout autre, écrit-il, il sut l'imiter « ne' tuoni de' colori e nella sfumatezza » et il cite son Saint Jean Chrysostome qui passa longtemps pour être de la main de Giorgione.

Au témoignage de Vasari ce portrait se trouvait à Florence dans l'atelier du sculpteur San Gallo, vers le milieu du XVI^e siècle ; dès lors son passage dans les collections du Grand Duc de Toscane s'explique fort naturellement. Nous savons, d'autre part, que ce tableau appartient à la galerie du Palais Pitti depuis fort longtemps puisqu'il est mentionné sur les anciens inventaires du XVIII^e siècle.

Si notre hypothèse était définitivement confirmée, nous serions donc en présence des portraits de Jacques Hobrecht, l'un des maîtres les plus puissants et les plus originaux de l'école polyphonique du XV^e siècle et de Philippe Verdelot, l'une des gloires de l'école madrigalesque. Quant

(1) Nous adressons ici nos bien vifs remerciements à M. le Professeur Corrado Ricci dont les précieux renseignements sur l'état de la question sont venus nous affermir dans notre conviction.

au page, il n'est là que pour des raisons de composition picturale.

Remarquons, d'autre part, combien les têtes des deux principaux personnages du tableau sont peu italiennes. Le vieillard avec son crâne chauve, sa barbe carrée, semble un homme du Nord, hollandais ou allemand. On reconnaît en lui un de ces types germaniques tels qu'en peignirent Holbein, Cranach et Memling. Le jeune homme avec sa fine barbe blonde présente le type achevé du français contemporain de François I^{er}. On trouve des têtes semblables sur les tableaux de nos primitifs, sur ceux de l'école de Clouet en particulier.

Dans l'ensemble, ce groupe forme le contraste le plus parfait avec l'admirable tableau qui lui fait vis-à-vis au Palais Pitti et qui est connu sous le nom du « Concert du Giorgione », bien que cette attribution ne soit pas certaine. Sur ce tableau, popularisé par l'image (1), un putto se prépare à chanter le dessus d'une *frottola* ou d'un madrigal, accompagné sur une épinette et sur une basse de viole par deux musiciens. Les têtes glabres de ces artistes, leur teint bronzé, leurs yeux sombres et brillants, attestent leur nationalité. On n'en saurait douter un instant, ce sont des italiens et ceux qui leur font pendant sont des étrangers venus du Nord.

Nous ne prétendons pas avoir établi d'une manière irréfutable que « les trois âges de l'homme » sont l'œuvre de Sebastiano del Piombo et représentent le vieil Hobrecht et le jeune Verdelot ; mais nous croyons avoir réuni un nombre suffisant de présomptions en faveur de notre hypothèse pour qu'elle mérite d'être sérieusement prise en considération par les historiens de l'Art. Nous avons vu que les âges des personnages représentés coïncident assez exactement avec l'âge que devaient avoir, vers 1505, Hobrecht et Verdelot. Des recherches dans les archives de la chapelle de Saint-Marc pourraient nous faire savoir si en 1505 ou 1506 Verdelot était déjà *cantore* à cette maîtrise. Caffi dit avoir trouvé son nom sur les listes, mais n'indique pas de date. Que Hobrecht soit passé par Venise, cela ne semble pas douteux ; c'est à Venise en effet qu'avait paru en 1503 chez Petrucci un recueil de cinq messes de sa composition. Il

(1) Cf. sur ce tableau, les observations de M. André Pirro dans son étude sur les *Frottole* (*Revue de Musicologie*, mai 1922).

serait fort intéressant de savoir si, par hasard, il n'aurait pas amené avec lui le jeune Verdelot. On peut être surpris que Vasari donne dans ce tableau l'importance principale à Verdelot ; mais il est vraisemblable qu'il l'avait connu personnellement à Florence entre 1530 et 1540. Lorsque plus tard il rédigea la « Vie des peintres », il a pu se rappeler avec quelque inexactitude ce que lui avait dit de ce tableau Verdelot ou le sculpteur Sangallo, son ami. Le style de Hobrecht était alors tout à fait démodé et il est fort possible que son nom même fût presque ignoré d'un peintre comme Vasari. Rien d'étonnant dans ces conditions à ce qu'il ait considéré le gracieux adolescent comme le personnage principal et le vieillard comme un artiste d'intérêt secondaire.

Souhaitons que des documents nouveaux permettent bientôt de restituer à Sebastiano del Piombo le tableau de la Galerie Pitti. A notre point de vue particulier, il importerait beaucoup de posséder un portrait authentique du grand maître néerlandais Jacques Hobrecht qui fut peut-être de tous les contrapontistes du XV^e^ siècle le plus habile et le plus fécond et dont la gloire égala presque, en son temps, celle de Josquin Després. Il ne serait pas indifférent non plus de connaître les traits de Philippe Verdelot, ce Français fixé en Italie dès sa jeunesse, qui fut avec Adrian Willaert l'un des premiers champions de ce genre essentiellement italien : le Madrigal (1). Il demeura toujours fidèle aux leçons de ses maîtres, les grands polyphonistes du Nord. On remarque dans la conduite des voix des duretés et une conception de la polyphonie beaucoup moins italienne que flamande. Peut-être découvrira-t-on un jour qu'il avait été l'élève de Hobrecht. Peut-être était-il venu avec lui en Italie et avait-il tenu à figurer en compagnie de son vieux maître sur le portrait que voulait faire de lui le jeune Sebastiano del Piombo, ami de tous les musiciens, et désireux de fixer les traits délicats du bel adolescent à la barbe naissante.

HENRY PRUNIÈRES.

(1) Le nom de Verdelot est généralement associé à celui d'Adrian Willaert. Cf. Zarlino, 4^e^ partie des *Institutions Harmoniques*, ch. 30. On sait que Willaert a transcrit en tablature de luth plusieurs compositions polyphoniques de Verdelot. Sur Verdelot, voir aussi le *Fronimo* de Vincenzo Galilei et Cosimo Bartoli, *Ragionamenti academici sopra alcuni luoghi difficili di Dante* (Livre III, 36).